السيد يسين

التحليل الاجتماعى للأدب



مكتبة مدبولي
القاهرة

التحليل الاجتماعى للادب

١

السـيد يسـين

التحليل الأجتماعى للأدب

الإهـــداء

إلـى الدكتـور مصطـفى ســويف

الأســـتاذ والـــصديق

مقدمة الطبعة الثالثة

تحية إلى نجيب محفوظ :

الروائى ناقدا اجتماعيا *

* نشرت هذه المقالة فى مجلة الأهرام الاقتصادى بتاريخ ٢١ نوفمبر ١٩٨٨، كمقدمة لسلسلة مقالاتى فى هذه المجلة، قبل أن يحصل نجيب محفوظ على جائزة نوبل.

عام ١٩٥٧ هو تاريخ بداية اشتغالى بالبحث العلمى فى اطار المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية. وحين خطوت أولى خطواتى فى طريق البحث الشاق، أخذت على نفسى عهدا ان اقطع صلتى تماما بتجاربى فى الكتابة الادبية خشية ان تطغى بلاغة الاسلوب الادبى على الدقة المطلوبة فى التعبير العلمى. بل اننى - أكثر من ذلك - توقفت سنوات عن متابعة الانتاج الادبى حتى اتفرغ تماما للتكوين العلمى فى مجال العلوم الاجتماعية.

كانت التقاليد العلمية - ومازالت - تفرض علينا كباحثين ان نخفى مشاعرنا الذاتية وان نضبط انفعالاتنا وان نعتقل آراءنا الشخصية، ونحن نتصدى للبحث وبعد ذلك نكتب التقارير العلمية وفق قواعد جامدة تضفى على ما نكتبه مايطلق عليه الدقة والموضوعية.

الدقة تفرض على الباحث الا يسرف فى التعبير، وان يستعمل الكلمات فى صورة مفاهيم ومصطلحات يتم تعريفها وفقا للقاموس العلمى السائد. وياويل من يخرج عن هذا القاموس! أما الموضوعية فشرطها - كما علمنا اساتذتنا وفق المنهج الوضعى الوظيفى - ان يتخلى الباحث عن نزعاته وأهوائه وآرائه الخاصة حين يتصدى لبحث مشكلة ما، اى يعقّم نفسه تماما قبل ان ينزل إلى الميدان!

فى اطار هذه التقاليد العلمية الجامدة، بعدت الشقة بين العلم والادب. وقنع علماء الاجتماع باستخدام المنهج العلمى الذى عادة مايقدم وصفا بارداً للظواهر الاجتماعية. نادرا مانعثر فى التراث السوسيولوجى الزاخر بالاوصاف الشكلية والاحصاءات والمؤشرات، وصفا حيا للصراع الاجتماعى بصوره المختلفة، ولا التطورات التى تلحق بسيكولوجية الافراد الذين ينتمون إلى طبقات اجتماعية شتى.

غير ان كل ذلك نجده بوفره فى الانتاج الادبى، وفى الرواية والقصة القصيرة على وجه الخصوص. وآن لعلماء الاجتماع ان يدركوا ان من لم يقرأ الانتاج الادبى المحلى والعالمى بعيون فاحصة، مقدر له ان نعيش أو يموت فى برج الاكاديمية العلمية، التى تفتقر إلى سخونة الحياة وحيويتها.

منذ سنوات ليست بعيدة، ادرك عدد من علماء الاجتماع قصور منظور العلم الاجتماعى عن ان يحيط بالظاهرة الاجتماعية. ومن ثم حاولوا صياغة علم اجتماعى جديد، هو التحليل الاجتماعى للأدب وهى محاولة لدراسة الأدب من وجهة النظر الاجتماعية وفق منهج ثلاثى يركز على : المؤلف من زاوية اصله الطبقى ومهنته وسماته الشخصية، والعمل الادبى ذاته من زاوية الموضوعات التى يعالجها، والشخصيات التى يزخر بها، والجمهور وذلك لدراسة كيف يتقبل الجمهور العمل الادبى.

غير أن هذه المحاولة لسد الفجوة بين الخطاب العلمى والخطاب الادبى مازالت فى مراحلها الأولى، بالاضافة إلى أنها لاتكفى فى ذاتها. فنحن نحتاج فى الواقع - كباحثين فى العلوم الاجتماعية - ان نتعلم قراءة الادب، لان الخالق الادبى لايقل اهمية عن العالم الاجتماعى، بل انه يفوقه بمراحل فى كثير من الاحيان، بحكم حساسيته المرهفة، وقدرته على التقاط جزئيات الحياة الاجتماعية، وعلى تشريح نفسيات الافراد، وعلى تعقب مراحل التغير الاجتماعى وانعكاساتها على القيم والسلوك والتوجهات.

واذا اخذنا الروائى باعتباره ممثلا للخالق الادبى، نستطيع - ان كان موهوبا حقا - ان نعتبره مؤرخا اجتماعيا من ناحية، وناقدا اجتماعيا من ناحية أخرى.

ويكفى للدلالة على هذه الحقيقة ان نشير إلى الانتاج الغزير للروائى

العظيم نجيب محفوظ، لقد استطاع ان يكون المؤرخ الاجتماعى لمصر المعاصرة بغير منازع. هل يستطيع من لم يقرأ الثلاثية من بين علماء الاجتماع ان يفهم تغير المجتمع المصرى من مجتمع تقليدى إلى مجتمع حديث؟

الثلاثية ملحمة متكاملة زاخرة بالوقائع والاحداث والانماط الانسانية، حافلة بالصراع الاجتماعى والصراع الايديولوجى والصراع السياسى، تختلط فيها مشكلات التحديث مع النضال فى سبيل الاستقلال، وتتزاحم الشخصيات فى سعيها للتكيف مع التغيرات الاجتماعية سريعة الايقاع، وفيها هذا السعى الفردى الى الخلاص، فى ارتباط حميم مع السعى الجماعى الى الاستقلال وبناء النهضة.

ولان نجيب محفوظ ظل يبدع على امتداد خمسين عاما كاملة فاننا نجده بعبقرية فذة ينتقل من دور المؤرخ الاجتماعى الى دور الناقد الاجتماعى بعد يوليو ١٩٥٢. حين قامت الثورة توقف نجيب محفوظ عن الكتابة لسنوات. لماذا؟ لان المجتمع القديم الذى اخضعه للتشريح والذى ابدع فى وصف ازمة الطبقة الوسطى وسقوطها قد تهاوى وانهار، واحتاج الروائى الى سنوات يتأمل عملية السلطة من طبقة الى طبقة أخرى، ويحلل فيها عملية التغير الاجتماعى العميقة التى لحقت بالبناء الاجتماعى المصرى.

ويبدو الروائى ناقدا اجتماعيا لصراع القيم فى عدد من الرويات، أهمها «ميرامار» و«السمان والخريف»، و «ثرثرة فوق النيل» «ويصل الروائى الموهوب الى اقصى دراجات الاحساس وهو يكاد يتنبأ بالهزيمة فى هذه الرواية الأخيرة.

وحين جاءت حقبة الانفتاح الاقتصادى رصد سماتها وتأثيراتها السلبية على المجتمع فى انتاج ادبى متميز.

نجيب محفوظ وغيره من المبدعين المصريين من مختلف الاجيال، يحتاج الى دراسة متعمقة من جانب الباحثين فى العلوم الاجتماعية.

هؤلاء الباحثون الذين يظنون وهما أنه يمكنهم ان يختزلوا الظاهرة الاجتماعية فى رقم، أو يمكن ان ينفذوا الى اعماقها من خلال ملاحظة سطحية أو اسئلة تافهة تلقى كما اتفق، وتصاغ الاجابات بعد ذلك فى تقرير علمى ضحل لايضيف شيئا الى معلوماتنا ولايرهف احساسنا بنبض المجتمع.

ليس غريبا ان يشعر احد علماء الاجتماع بالازمة فيكتب كتابا بعنوان «علم الاجتماع باعتباره شكلا من اشكال الفن» يحاول فيه الرجل ان يتحدث عن اهمية الاستعارة والمقارنة والسخرية فى التحليل الاجتماعى. وهل يمكن لغير الادب ان يمدنا بكل هذا الفيض الزاخر من الاوصاف والتحليلات العميقة؟

مركز الدراسات السياسية
والاستراتيجية بالقاهرة
فى ١٦ نوفمبر ١٩٩١

السيد يسين
أمين عام منتدى الفكر العربى
عمان – الأردن

مقدمة الطبعة الأولى

إن التاريخ لاهتمام الباحث بموضوع ماقد يصلح تفسيراً لإنتاجه العلمى، ويصدق ذلك تماماً بالنسبة لهذا الكتاب. فقد اهتممت بالأدب قارئاً متذوقاً منذ فترة طويلة، وحرصت على تتبع التيارات الأدبية فى مصر والخارج، وأمضيت ساعات طويلة مع أبدع ماأنتجته أقلام الأدباء المصريين. ثم أتيح لى بعد تخرجى فى الجامعة أن أعمل باحثاً فى المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية. وشغلنى اهتمامى بالاطلاع والقراءة فى ميادين العلوم الاجتماعية لفترة من الزمن عن تتبع الإنتاج الأدبى، غير أن اهتمامى بالأدب ظلّ باقياً. وحدث بعد ذلك أن نشر يوسف أدريس روايته المعروفة «الحرام» عام ١٩٥٩، ثم نشر روايته الأخرى «العيب» عام ١٩٦٢. ولفت نظرى ماتزخر به هاتان الروايتان من تحليلات عميقة. فكتبت مقالاً حاولت فيه أن أحلل رواية «العيب» من وجهة النظر السوسيولوجية. وكان ذلك بداية اهتمامى الحقيقى بعلم الاجتماع الأدبى. وشعرت بحاجتى إلى القراءة المنهجية فى هذا الموضوع حتى أستطيع أن أحدد معالمه الأساسية، غير أننى لم أستطيع العثور على مراجع كافية.

وأتيحَ لى بعد ذلك أن أسافر عام ١٩٦٤ إلى فرنسا فى اجازة دراسية للقيام بدراسات عليا فى العلوم الجنائية، وأمضيت هناك ثلاث سنوات. وقد انتهزت الفرصة واطلعت اطلاعاً وافياً على المراجع الخاصة بعلم الاجتماع الأدبى. ثم كان من حظى أن تثور– بعد وصولى إلى فرنسا بفترة قصيرة –

معركة أدبية كبرى بين أنصار «النقد القديم» وأنصار «النقد الجديد». فقد أتاح لى ذلك أن أعيش هذه المعركة الهامة يوماً بيوم، وأن أتابع بدقة كل المؤلفات التى صدرت أثناءها والتى كتبها النقاد والمشتركون فيها. وترد أهمية هذه المعركة إلى أنها طرحت بشكل واضح مشكلة علاقة النقد الأدبى بالعلوم الاجتماعية، وقد مسّت بذلك كثيراً من النقاط الجوهرية التى يتناولها علم الاجتماع الأدبى.

والكتاب الذى أقدم له عبارة عن سلسلة من المقالات التى كتبتها عقب عودتى من فرنسا فى نهاية عام ١٩٦٧. وقد نُشِرت هذه المقالات - ماعدا اثنتان منها - فى مجلة «الكاتب» خلالا عام ١٩٦٨. وهاتان المقالتان هما: «التصوير الأدبى للانحراف الإجتماعى» و«نحو الدراسة الاجتماعية للظوهر الأدبية». ونُشِرت الأولى فى مجلة «المجلة»، ثم ضمنتها بعد ذلك كتابى «دراسات فى السلوك الإجرامى ومعاملة المذنبين» (القاهرة : دار الفكر العربى، ١٩٦٣). والذى يبرر إعادة نشرها اليوم أنها تقدم نموذجاً لمحاولة أولية فى الدراسة السوسيولوجية للموضوعات الأدبية. أمّا الثانية فقد نشرت فى مجلة «الفكر المعاصر»، فى نوفمبر سنة ١٩٦٩.

وهذه المقالات العشر جميعاً، التى أصبحت تكوِّن فصول الكتاب، تمثل فى الواقع مشروعاً متكاملاً، الهدف منه رسم المعالم الأساسية لعلم الاجتماع الأدبى. غير أننى وجدت أن المدخل الضرورى لذلك هو التعريف بالمعركة الهامة التى دارت بين «النقد القديم» و«النقد الجديد» فى فرنسا لصلتها الوثيقة بالموضوع.

وإذا كانت القاعدة الأساسية فى البحث العلمى أن المسح ينبغى أن يسبق التعمق، فإن هذا الكتاب لايطمح إلى أكثر من مسح الميدان وتخطيط الإطار

النظرى للموضوع، تمهيداً للقيام بدراسات متعمقة فى مختلف جوانبه وهذه الدراسات ينبغى ألا تقف عند حدود التحليل النظرى لمختلف المشكلات، وإنما يجب أن تجرى سلسلة من البحوث الميدانية على مختلف الظواهر الأدبية فى مصر، فذلك هو الأسلوب الوحيد الذى يسمح لنا بدراسة العلاقات المتشابكة بين الأدب والمجتمع.

وإذا كان ما سبق تعريفاً بالهدف من الكتاب وحدوده، فإنه يبقى بعد ذلك الاعتراف بفضل من أسهموا فى إخراجه إلى حيز الوجود.

وأول هؤلاء هو الأستاذ الدكتور مصطفى سويف أستاذ علم النفس بجامعة القاهرة ووكيل وزارة الثقافة لشؤون المعاهد العليا. والواقع أننى فى إهدائى الكتاب إليه، أعتبر ذلك مجرد رمز متواضع للمشاعر التى يحسها نحوه جيل كامل من الباحثين الذين تتلمذوا عليه، وتأثروا بمنهجه وبأخلاقياته. ولقد أتيح لى أن أعمل معه فترة طويلة فى بحث «تعاطى المخدرات» الذى قام به المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية، كما تابعت له عدة حلقات بحث فى علم النفس الاجتماعى ومناهج البحث. وقد شجعنى اهتمامه البالغ بالمنهج العلمى على ان أتعمق فى دراسة مناهج البحث، مما كان له أبلغ الأثر فى نموى العقلى.

غير أن فضل الدكتور سويف لايقتصر على ذلك، فقد كان هو الذى شجعنى على كتابة هذه السلسلة من المقالات، من خلال المراسلات التى دارت بيننا أثناء إقامتى فى فرنسا، وهو الذى رشحها للنشر فى مجلة «الكاتب» بحكم عضويته لمجلس تحريرها.

ولايفوتنى أن أشكر الدكتورة فاطمة موسى أستاذة الأدب الإنجليزى بجامعة القاهرة على اهتمامها بالمقالات، ومعونتها لى، إذْ أمدتنى ببعض

المراجع فى النقد الإنجليزى، كما صححت لى بعض المعلومات التى تتعلق بالنقد الجديد فى انجلترا والولايات المتحدة الأمريكية، ولفتت نظرى إلى ضرورة إيضاح الفروق بين «النقد الجديد» الفرنسى و«النقد الجديد» الانجلوسكسونى.

ويسرنى أن أشكر أعضاء هيئة تحرير مجلة «الكاتب»، وبوجه خاص الأستاذ أحمد عباس صالح رئيس تحريرها، على ترحيبه بنشر المقالات، ودعوتى لمزيد من الكتابة فى الموضوع.

أمّا الأصدقاء من الكتّاب والنقاد الأساتذة عبد الجليل حسن وأمير اسكندر وفاروق عبد القادر وسامى خشبة، فإننى أعتز باهتمامهم بالمقالات.

ويبقى أخيراً شكر زملائى فى المركز القومى للبحوث الاجتماعية والجنائية الأساتذة : الدكتور سيد عويس، وصلاح عبد المتعال، وناهد صالح، الذين أدين لهم ببعض الملاحظات القيمة.

السيد يسين

يناير ١٩٧٠

المركز القومى للبحوث الاجتماعية
والجنائية بالقاهرة

مقدمة الطبعة الثانية

بالرغم من مضى سنوات على صدور الطبعة الأولى من هذا الكتاب فى القاهرة، إلا أنه يمكن القول أن مشكلة التحليل الاجتماعى للأدب، وهى القضية الرئيسية التى يدور حولها البحث لم تحظ حتى الآن بما تستحقه من اهتمام نظرى ومنهجى وتطبيقى. ما زالت الكتب الأساسية التى ينبغى عليها أن توصِّل الميدان بصورة شاملة لم تظهر بعد، وإنْ كانت قد نشرت بعض المقالات فى الدوريات العربية هنا أو هناك، تعالج بعض الجوانب الجزئية من الموضوع.

وإذا كانت بعض الدراسات الجامعية قد بدأت فى الالتفات إلى أهمية علم الاجتماع الأدبى، متأثرة فى ذلك بالأفكار الأساسية التى طرحناها فى كتابنا، إلاَّ أن هذه الدراسات، على أهميتها، خطت الخطوة الأولى، ويبقى على أجيال من الباحثين أن تستكمل المسيرة، من خلال كتابة التحليلات النظرية والقيام بالدراسات التطبيقية.ومن أبرز الدراسات الجامعية التى يُشار إليها، رسالة الماجستير التى أعدّها فتحى محمود إبراهيم أبو العينين وقدمها إلى قسم علم الاجتماع بكلية الآداب بجامعة عين شمس تحت اشراف د. حسن الساعاتى وموضوعها :

«الأدب والقيم الاجتماعية القروية : دراسة تحليلية وبحث ميدانى فى ضوء مفاهيم علم الاجتماع» وذلك عام ١٩٧٦.

وهذه الرسالة – جرياً على تقاليد كتابة الرسائل الجامعية المصرية فى علم

الاجتماع - تحتوى على مسح نظرى شامل لميدان علم الاجتماع الأدبى، كمقدمة للبحث الميدانى الذى قام به الباحث. وقد درس الباحث الموضوعات التالية : الظاهرة الفنية والفكر السوسيولوجى : مدخل عام للدراسة، والأدب والقيم الاجتماعية : نظرة فى التراث وصياغة للاطار التصورى. ويتميز الباب الثانى من الدراسة بعرضه الدقيق لعدد من الدراسات التحليلية البارزة فى الميدان التى كتبها باحثون عرب أو اجانب.

أمّا البحث الميدانى فقد أجراه على القيم الاجتماعية فى الريف المصرى ليحدد مدى المطابقة بين تصوير القيم فى الفن الروائى والواقع.

وهذه الدراسة التى أجراها الاستاذ فتحى أبو العينين دراسة رائدة، نرجو أن تفتح الباب أمام أجيال الباحثين الشبان فى علم الاجتماع، لكى يواصلوا السير فى الطريق.

والحقيقة أن كتابنا التى صدرت طبعته الأولى عام ١٩٧٠، كان يحاول تأصيل ميدان علم الاجتماع الأدبى، بالإضافة إلى تقديم عدد من الأفكار الأساسية لمفكرين بارزين لم تكن أسماؤهم معروفة بعد فى العالم العربى فى ذلك الوقت. فقد قدمنا أسماء لوسيان جولدمان وهو العالم البارز فى دراسات علم الاجتماع الأدبى فى زوروبا، وكذلك ألبير ميمى، كما قدمنا نظرية «الرغبة المثلثة» للكاتب الفيلسوف رينيه جيرار فى كتابه الهام :«الكذب الرومانتيكى والحقيقة الروائية».

ولم نقنع بهذه الفصول النظرية، وإنما حاولنا أن نقدم بعض التطبيقات على الأدب المصرى، من خلال التحليل الاجتماعى لبعض الأعمال الروائية المصرية، وعن طريق دراسة مشكلات الإبداع لدى الكتاب المصريين من وجهة نظر اجتماعية.

وقد أضفنا فى الطبعة الثانية التى نقدم لها فصلاً عن «التحليل

الاجتماعى للأدب غير المنشور» سبق نشره كمقال فى مجلة «الآداب» البيروتية. وهذا المقال كان دراسة استطلاعية للمشكلة، كان من المفروض أن يتبعها بحث ميدانى على عينة من الأدباء المصريين لاستطلاع كل الأبعاد المتشابكة لمشكلة الأدب غير المنشور. غير أن أنشغالى فى البحث العلمى والكتابة فى موضوعات علم السياسة والعلاقات الدولية، فى السنوات الأخيرة، أبعدنى عن مواصلة البحث والكتابة فى موضوعات التحليل الاجتماعى للأدب، مع أنها موضوعات أثيرة إلى نفسى.

وإذ أصدر الطبعة الثانية من كتاب التحليل الاجتماعى، فإننى أرجو أن يواصل القيام بنفس الرسالة التى أردت إيصالها فى طبعته الأولى : الأدب ظاهرة اجتماعية فى المقام الأول، ولذلك ينبغى أن نلتفت إلى أهمية تطبيق مناهج علم الاجتماع الأدبى لدراسة الظواهر الأدبية. ولعل الرسالة تصل من خلال هذه الطبعة إلى جموع الباحثين العرب الشبان فى ميدان العلوم الاجتماعية، الذين بدأت بوادر اهتماماتهم العلمية بدراسة الظواهر الأدبية فى العالم العربى.

السيد يسين

القاهرة فى ٣١ مارس ١٩٨٢ مركز الدراسات السياسية والاستراتيجية

الفصل الأول

دراسة الأعمال الأدبية
بين النقد الأدبى والعلوم الاجتماعية

يتفق عدد من النقاد الثقات على أن نقطة البداية الطبيعية بالنسبة لأى بحث نقدى أدبى، ينبغى أن تتركز فى تفسير وتحليل الأعمال الأدبية ذاتها. غير أننا إذا فحصنا الدراسات الأدبية لوجدنا أن عدداً كبيراً منها قد شغل نفسه ببحث الظروف الخارجية: السياسية والإجتماعية والإقتصادية التى أنتج العمل الأدبى فى ظلها. وقد اختلف النقاد فى تفسير هذه الوجهة التى أتجهتها هذه الدراسات. فيرى رينيه ويليك أن ذلك يرجع إلى أن التاريخ الأدبى الحديث نشأ متأثراً بقيام الحركة الرومانتيكية، التى لم تستطع أن تقضى على النظام النقدى للكلاسيكية المحدثة، إلا حين قدمت الحجة النسبية، التى مؤداها أن الأزمان المختلفة تتطلب معايير مختلفة.

وهكذا تحول الاهتمام من الأدب ذاته، إلى الأرضية التاريخية التى ينشأ بالاستناد إليها. وقد دعم هذا الاتجاة فى القرن التاسع عشر سيادة التفسيرات العليّة. التى رؤى- تقليدا لمناهج العلوم الطبيعية- إمكان تطبيقها فى نطاق دراسة الأعمال الأدبية. ومؤدى ذلك فى التطبيق، اتباع منهج تكوينى، يهتم بتعقب أى ضرب من ضروب العلاقات بين الأدب وغيره من العوامل. وهذه العليه العلمية حين يتطرف فى تطبيقها، تستخدم فى

تفسير الظاهرة الأدبية على زساس تعيين أسبابها المحددة، سواء كانت هذه الأسباب اقتصادية أو اجتماعية أو سياسية[1].

غير أن هناك بعض النقاد الآخرين، مثل جايتون بيكون فى فرنسا، يرون أن السبب الرئيسى فى انصراف الدراسات الأدبية عن الاهتمام بالأعمال الأدبية ذاتها، إنما يرد إلى تهافت النقد الجمالى- إنْ صحّ التعبير- الذى يهدف إلى اصدار الأحكام التقييمية على الأعمال الأدبية. وهذا بذاته هو الذى أدى إلى نشأة النقد التاريخى والسيكولوجى والفلسفى[2]. وأياً ما كان الأمر، فإن الباحث يجد نفسه وجهاً لوجه أمام تلك الحقيقة التى أشرنا إليها، والتى تتمثل فى وجود دراسات عديدة للأعمال الأدبية، لا تركز أساساً على العمل الأدبى كموضوع لها، وإنما تبحث فى متغيرات أو عوامل أخرى قد تكون لصيقة بالأدب أو بعيدة عنه حسب الأحوال.

النهج الخارجى والنهج الداخلى فى دراسة الأدب:

وقد حاول بعض منظرى الأدب- رينيه ويليك وأوستن وارين على وجه التحديد فى كتابهما «نظرية الأدب»- أن يضعا تفرقة جوهرية بين نهجين رئيسيين لدراسة الأدب: نهج خارجى ، ونهج داخلى.

ويقصدان بالنهج الخارجى فى دراسة الأدب، تلك المناهج التى تْعنى- أكثر ما تُعنى- يبحث العوامل الخارجية التى تحيط بالأدب وتؤثر عليه، محاولة تفسيره على ضوء السياق الاجتماعى له. وإن كانت هذه المناهج تتحول - فى أغلب الحالات- إلى تفسيرات علّيه تحاول ردّ الأدب إلى أصوله. ويحاول أصحاب هذه المناهج عزل سلسلة محددة من الأفعال الإنسانية. ثم ينسب لهذه الأفعال الدور الرئيسى والحاسم فى تشكيل العمل

(١) الأرقام المسلسلة تشير إلى قائمة المراجع والتعليقات لكل فصل فى آخر الكتاب.

الأدبى. وهكذا نجد فئه من هؤلاء يعتبرون الأدب نتاج خالق فرد فى المقام الأول، ويخلصون من ذلك إلى أن الأدب ينبغى أن يدرس أساساً على ضوء دراسة حياة المؤلف ونفسيته. ونجد فئة أخرى تبحث عن العوامل الرئيسية المحددة للخلق الأدبى فى الحياة المؤسسية للإنسان، ونعنى فى الظروف الاقتصادية والاجتماعية والسياسية. وقد نجد فئة ثالثة قريبة الصلة بالفئة السابقة تحاول أن تصل إلى تفسير علّى للأدب على ضوء تاريخ الأفكار.

وعلى هذا الاساس يناقش ويليك ووارين تحت هذا النهج الخارجى علاقة الأدب بترجمة حياة المؤلفين، وبعلم النفس، وبالمجتمع، وبالأفكار، وبالفنون الأخرى.

ولكن بالإضافة إلى هذا النهج الخارجى، هناك النهج الداخلى. ويعنيان به باختصار ما يمكن أن يطلق عليه النقد الجمالى، الذى يركّز أساساً على تفسير وتحليل الأعمال الأدبية ذاتها، وأدواته فى ذلك دراسة الأوزان والأساليب والصور والاستعارات والرموز والأساطير إلى غير ذلك[٣].

• مشكلة الحدود بين النقد الأدبى والعلوم الاجتماعية :

والواقع أن المحاولة التى قدمها ويليك ووارين لرسم الحدود بين النهج الخارجى والنهج الداخلى فى دراسة الأدب لم تلق موافقة عدد كبير من النقاد.

وبالرغم من أن هناك اتفاقاً بين عدد من ثقات النقاد فى أمريكا وفى فرنسا، على أن الدراسات السوسيولوجية والسيكلوجية للأعمال الأدبية يمكن أن تلقى بعض الأضواء على الأعمال الأدبية، إلاّ أن الخلاف الحاد يظهر حين يزعم بعض النقاد أن هذه الدراسات السوسيولوجية والسيكلوجية تمثل بذاتها كل ميدان النقد الأدبى، على أساس أن النقد الجمالى قد عفى عليه الزمن، وأن ثمة استحالة فى قيامه وتكونه على أسس موضوعية.

ومن هنا يسود الخلط الشديد فى الوقت الراهن بين النقد الأدبى من ناحية، والعلوم الاجتماعية من ناحية أخرى، حين تنزع إلى دراسة الأدب مستخدمة فى ذلك مناهجها وأدوات بحثها الخاصة. فإذا أردنا أن ندرس الأدب من وجهة نظر علم الاجتماع الأدبى، نجد أن هناك اتجاهاً حديثاً فى النقد الأدبى يتبنى النهج السوسيولوجى فى دراسته للأعمال الأدبية، حتى ليثور التساؤل عن تكييف طبيعة هذه الدراسات؛ هل هى تنتمى لميدان النقد الأدبى أم لميدان علم الاجتماع؟

والواقع أن الإجابة على هذا التساؤل تستدعى على الفور طرح المشكلات المنهجية الرئيسية التى تجابه النقد الأدبى فى الوقت الراهن، والتى تشكل مايمكن أننطلق عليه «أزمة النقد الأدبى». والحقيقة أنه لامفرّ أمامنا من المناقشة التفصيلية لهذه الأزمة، حتى لو كان هدفنا الرئيسى هو التمهيد للحديث عن علم الاجتماع الأدبى فى النظرية والتطبيق. إذ أن هذه المناقشة ستتيح لنا - فيما نرجو - رسم الحدود الفاصلة بين النقد الأدبى والعلوم الاجتماعية.

معركة «النقد الجديد» و«النقد القديم» :

ثارت فى فرنسا ١٩٦٥ معركة فكرية بالغة الأهمية بين مايطلق عليه «النقد الجديد» و«النقد القديم». وترد أهمية هذه المعركة إلى أنها طرحت لأول مرة فى فرنسا بصورة شاملة ومتكاملة قضية النقد الأدبى وعلاقته بالعلوم الاجتماعية[٤].

ومن الحقائق المعروفة أن النقد الأدبى : أسسه ومفاهيمه الرئيسية، ليست حقائق مطلقه، تصدق على كل زمان ومكان، والشاهد على ذلك تغير هذه الأسس والمفاهيم المرة تلو المرة، نتيجة للتغيرات التاريخية والثقافية

والاجتماعية. وإذا تتبعنا النقد الأدبى فى فرنسا مثلاً، سنجد أنه مر بعديد من المراحل، وسنلاحظ أن أسسه ومفاهيمه كانت تتغير تغيراً جوهرياً فى كل مرحلة. ولانريد - حتى لا يتشعب بنا البحث - أن نشير ولو بصورة موجزة إلى هذه المراحل، ولا أن نحلل طابع النقد الأدبى فى كل مرحلة، بل يكفينا أن نشير إلى أن النقد الأدبى الفرنسى المعاصر، يتميز باعتماده على العلوم الاجتماعية مثل علم النفس، وعلم الاجتماع، والفلسفة اعتماداً يكاد أن يكون كاملاً. وهذا النقد يطلق عليه «النقد الجديد» إشارة إلى اختلافه اختلافاً أساسياً عما يطلق عليه «النقد الجامعى»، والذى لايعُنىَ سوى بتفسير النصوص الأدبية تفسيراً مباشراً - إنْ صحّ التعبير - ولايميل إلى الغوص عما وراءها من دلالات سيكولوجية أو اجتماعية.

وقد خرجت للوجود عدة دراسات نقدية هامة تنتمى لمدرسة النقد الجديد، انصبّ عدد كبير منها على دراسة «راسين» الشاعر. ومن أهمها دراسة مارسيل بلوم «الموضوع الرمزى فى مسح راسين» (باريس، ١٩٦٢)، ودراسة رولاند بارت «عن راسين» (باريس، ١٩٦٣)(٥).

وتقوم هذه الدراسات النقدية على أساس التحليل السيكولوجى لأعمال راسين ومحاولة فك رموزها، معتنقة فى ذلك مُسلَّمة رئيسية مؤداها : أن العمل الأدبى يكشف عن جوهر شخصية خالقه. وقد قابل القراء هذه الدراسات بشئ من الترحيب والإقبال، حتى كاد يسود التسليم بأن هذا الترحيب والإقبال علامة إيجابية على صحة مسلمات مدرسة «النقد الجديد» نفسها، وعلى سلامة أسسها النظرية. غير أن بعض النقاد لم يسلّموا بصحة ما تزعمه مدرسة النقد الجديَد. ومن أهم هؤلاء ريمون بيكار الأستاذ بالسوربون الذى نشر فى سبتمبر ١٩٦٥ كتيباً يقع فى ١٥٠ صفحة من

القطع الصغير بعنوان «نقد جديد أم خدعة جديدة»[٦]. وقد أثار هذا الكتيب الذى كُتِب بأسلوب نقدى لاذع، ضجة فى الاوساط الأدبية الفرنسية. ولعل مرد هذه الضجة، أنه وضع مدرسة «النقد الجديد» تحت الأضواء الشديدة، لكى ينقد مسلماتها المنهجية ويفنّدها، ولكى يخلص فى النهاية إلى أن مدرسة «النقد الجديد» التى تصطنع مسلمات ومفاهيم العلوم الاجتماعية فى دراساتها النقدية الأدبية، تُعدّ اتجاهاً مضاداً للأدب. وذلك لأنها بتركيزها الرئيسى على العلامات السيكلوجيه والسوسيولوجية فى الأعمال الأدبية، إنما تجور على حقيقة هذه الأعمال من وجهة النظر الأدبية الخالصة.

ولكن ما هى الحجج التى يدعم بها بيكار انتقاداته؟ يتساءل بيكار هل مجرد استخدام مدرسة «النقد الجديد» كما يطلق عليها، لمناهج جديدة مثل التحليل النفسى، والنقد السيكولوجى، والتحليل الماركسى والتحليل البنائى، والوصف الوجودى أو الفينومولوچى، أو حتى فى استخدامها لتاليف محكم من هذه المناهج، هل هذا يكفى- بذاته - لإطلاق اسم «النقد الجديد» على هذا الإتجاه؟ ويجيب بأنه يحق لنا أن نشك كثيرا فى ذلك. فليس يكفى لاتجاه ما أن يهجر الطرق القديمة المطروقة ويتبع طريقاً آخر، أن يستحق وصف الجديد.

وقد آثر بيكار فى سبيل تحقيق هدفه، الذى يتمثل فى تفنيد المسلمات التى تقوم عليها مدرسة «النقد الجديد»، وكذلك المناهج التى تستخدمها، أن يتناول بالنقد المفصل دراسة بارت السابق الإشارة إليها «عن راسين» قبل أن ينتقل لنقد الأسس النظرية للمدرسة التى سادت اتجاهاتها الأدب الفرنسى المعاصر منذ مايقرب من خمسة عشر عاماً.

نقد لدراسات التحليل النفسي الأدبي :

من المعروف أن جانباً كبيراً من دراسات النقد الجديد، يعتمد اعتماداً رئيسياً على التحليل النفسي. ويرى بيكار أنه ينبغي التمييز بدقة بين هذا «التحليل النفسي الأدبي» و«التحليل النفسي الطبي».

فالقيام بالتحليل النفسي للشاعر راسين أوللشاعر فيني، والتحليل النفسي لإنسان حي، عمليتان مختلفتان تماماً. ففي الحالة الأولى تتم عملية التحليل للنفسي بعد موت صاحبها، حتى أنه ليحق للإنسان أن يتساءل هل هي حقاً عملية تحليل نفسي؟ وفي حالة القيام بها، هل تتوافر حقاً نفس الضمانات التي يمكن أن تتوافر في التحليل النفسي لشخص حي؟ لقد دفعت الأمانة بعض نقاد المدرسة الجديدة إلى أن يطلقوا على هذه الدراسات «النقد السيكولوجي»، تمييزاً لها عن التحليل النفسي المعروف، ولكن مالم تقدم عليه مدرسة النقد الجديد، هو التساؤل عن القيمة الحقيقية لدراساتها.

فالتحليل النفسي لمريض ما يتطلّب عدة سنوات، تحفل بعدد كبير من «الجلسات» قد تصل إلى ثلاث أو أربع في الأسبوع. وفي خلال هذه المئات من الساعات التي تستغرقها هذه الجلسات، يفضي المريض للمعالج بكمية ضخمة من المادة الإخبارية عنه وعن دوافعه. فكيف يمكن تشبيه هذه العملية، التي يفضي فيها المريض وهو جالس على أريكة أمام المعالج بمعلومات لايستطيع السيطرة تماماً على مداها أو حدودها، خصوصاً وهو يتلقى النصيحة الأساسية من المعالج : «أفض بكل مايرد على خاطرك من أفكار، أذكر كل شئ وبغير أن تختار أو تنتقي، حتى لويدت لك بعض أفكارك غير مستحبة، أو لاقيمة لها، أو لا علاقة لها بالموضوع» - كيف يمكن مقارنة ذلك بحالة الكاتب الذي يجلس إلى منضدته التي يسطر عليهما أعماله الأدبية؟

إن هناك في الواقع فارقاً في نوعية كل من الموقفين، بل فارقاً في طبيعة كل منهما. بل إن الفارق بين المادة التي تحتويها الأعمال الأدبية، والمادة التي يجمعها المعالج من إفضاءات المريض فارق «كمى» أيضاً. فالشاعر راسين مات منذ فترة تزيد على قرنين ونصف، ولذلك فليس أمام الناقد سوى أن يقنع بكتاباته التي تركها، حتى لو كان بعضها لا يقدم بذاته عناصر تصلح لأن ينهض عليها تحليل يقوم به. فبعض كتاباته التاريخية ليست بذات قيمة بصدد مايريد الناقد أن يقوم به، ونفس الشئ بالنسبة للتراجيديات التي كتبها، وذلك لأنها تنتمي لجنس أدبي محكوم بقواعد وتقاليد دقيقة، وهي - بذلك تمثل انتصار الإبداع الارادي الواعي. ومن ناحية أخرى، لم يترك راسين أي خطاب غرامي، ولم يترك أيضاً مذكرات خاصة. أمّا المعلومات التاريخية الخاصة به وبسيرة حياته، فهي قليلة وغير مؤكدة ولاتصلح بذلك لكي تقوم أساساً كافياً ومتيناً ينهض على أساسه التحليل.

فما العمل، مع عدم وجود المريض الذي يسمح بالتفسير، ماالعمل أمام هذا النقص الواضح في «المادة» اللازمة. هل يصمت الناقد؟ لا! إن التحليل النفسي الأدبي لايقبل ذلك، بل يفضل اعتبار تراجيديات راسين بمثابة افضاءات غير إرادية. بمعنى أن الشاعر ينزلق قلمه، وبغير إرادة منه، في أثناء عملية الإبداع الأدبي، إلى تصوير شخصيات أو رسم مواقف معينة. ويقوم التحليل النفسي الأدبي على ضوء ذلك بعملية «تشخيص» للأديب، وبغير أن يمتلك لذلك العناصر اللازمة التي لاغنى عنها. والواقع أن شفاء شخص حي عن طريق التحليل النفسي، وفي أحسن الظروف الملائمة لذلك، مسألة صعبة. فماذا يمكن لنا أن ننتظر من التحليل النفسي لميت منذ قرنين

ونصف من الزمان، لايستطيع أن يخضع لبحوثنا التى نريد إجراءها عليه. لابد أن تكون نتائج مثل هذه الدراسة تعسفية، وغير متسقة ولا معنى لها. والواقع أن التحليل النفسى الأدبى الذى - بحكم موضوعه - كُتب عليه أن يعمل فى ظروف عملية غير مواتية، كان ينبغى عليه أن يظهر الحرص والتواضع وهو يسوق نتائجه، ولكن العكس هو الصحيح.

السمات الرئيسية لمدرسة النقد الجديد :

يرى بيكار أنه إذا استعرضنا عدداً من الدراسات النقدية لمدرسة «النقد الجديد» فيمكن القول إن المدرسة تتسم بالسمات الآتية :

١- ميل إلى أن تسوق نتائجها بصورة قاطعة باعتبارها نتائج يقينية مؤكدة.

٢- عدم اهتمامها الغريب بالأدب باعتباره أدباً. فتفسير قصيدة أو رواية لا تبحث عنه فى البناء الشعرى أو الروائى لها، ولكن تبحث عنه فى بناء آخر نفسى، أو متعلق بالسيرة الذاتية للأديب، أو حتى ميتافيزيقى، ولكن هذا البحث يُعدّ قطعاً بحثاً غير أدبى.

فمثلاً حاول چان پول فبر فى بحثه عن «نشأة العمل الشعرى» (باريس، ١٩٦٠)، أن يثبت أنه أكتشف «الموضوع» الرئيسى عند الشاعر فينى والذى يعود إلى سنوات طفولته الأولى هو موضوع «الساعة(٧)». وعند هذا الناقد أن الساعة كموضوع اتخذت عند فينى طابعاً «قهرياً» جعله - وبغير وعى منه - يكثر الحديث عن الساعة والزمن ومشتقاتهما. وتعقب الناقد كل المواضع التى فيها ذكر لهذه الكلمات ليدلل على صدق تفسيره. وبالاضافة لذلك اكتشف - فيما يقول - النص الحاسم الذى يؤكد دعواه فى مذكرات فينى. والتى ذكر فيها أن أبويه اشتريا له ساعة بندولية سوداء

وسنه سبع سنوات. ومن هنا التكرار القهرى لكلمة الساعة ومشتقاتها فى شعر فينى.

ومن الطريف أن ريمون بيكار، عقَّب على ذلك، بأنه من الواضح أن «القهر» موجود لدى الناقد وليس لدى الشاعر! على أى حال فهذا المثل الذى سقناه، يؤكّد هذه السمة الثانية من سمات مدرسة النقد الجديد، وهى البحث فى الأعمال الأدبية عن أبنية غير أدبية، سيكلوجية كانت أو اجتماعية أو ميتافيزيقية.

٣- لجوء مدرسة النقد الجديد لهذا الضرب من ضروب التفسير، يتضمن تفتيت العمل الأدبى. وعلى ذلك فالناقد من هذه المدرسة يعمد خلال عملية التفتيت هذه، إلى البحث عن العناصر ذات الدلالة من وجهة نظره، والذى يعدّ العمل الأدبى تعبيراً عنها. وهكذا يظهر العمل الأدبى بحسبانه مجموعة لا تنتهى من «العلامات الكاشفة» التى تدل على شخصية الأديب.

٤- بعد تفتيت كل عمل أدبى بهذه الصورة التى أشرنا إليها، يذهب أنصار هذه المدرسة إلى أن مجموعة الأعمال الأدبية تجمع بينها وحدة عميقة.

والواقع أن المنهج التجزيئى الذى يتبعه أنصار هذه المدرسة يتناقض تناقضاً جوهرياً، مع مايزعمونه من إيمانهم بالوحدة التى تجمع شتات الأعمال الأدبية للأديب.

والحقيقة أن مفهوم أنصار مدرسة النقد الجديد لعملية الإبداع مفهوم غريب، ماداموا يقيمونه على أساس حادثة معينة منسية من الحوادث التى حدثت للأديب فى طفولته، والتى تجعله فى أعماله الأدبية كلها يظل متأثراً بها، ويحافظ - بطريقة غير شعورية - على ذكرها وتكرارها بصورة قهرية.

ومن الغريب أن ناقداً من مدرسة النقد الجديد تحدث بلسان المدرسة قائلاً:«إن كل نقادنا أجروا منذ البداية عملية اختيار ترتبت عليها نتائج بالغة الأهمية. وتتمثل عملية الاختيار فى تفضيل العمل الأدبى ذاته، أى الشئ المكتوب، على مؤلفه». وبالرغم من ذلك التأكيد، فإن الاتجاه الغالب لنقاد مدرسة النقد الجديد - فى جناحها السيكلوجى - يتمثل فى البحث فى مسيرة الأديب الشخصية للعثور على الحادثة المنسية فى طفولته لكى يربطها بصورة متعسفة وفجة - فى أغلب الأحيان - بالنصوص المكتوبة للأديب. وفى ذلك تناقض واضح مع مايزعمونه من تفضيل العمل الأدبى نفسه على الأديب وحياته الخاصة.

والحقيقة أن مرد هذا التناقض إلى مفهوم النقد الجديد للعمل الأدبى. ذلك أن أنصارها يعتبرونه - كما ذكرنا من قبل - مجموعة من العلامات ذات الدلالة من وجهة نظر التحليل النفسى (يبحثون عنها فى طفولة الأديب)، أو من وجهة النظر شبه الماركسية (يبحثون عنها فى البناء الاقتصادى - السياسى الذى أحاط بالأديب) أو من وجهة النظر الميتافيزيقية (يبحثون عنها فى معتقدات الأديب). ومعنى ذلك كله أن العمل الأدبى - فى ذاته - لم يعد عملاً أدبياً؛ وذلك نتيجة للبحث فيه عن علامات تنتمى إلى ميادين غير أدبية، بمعنى أن العمل الأدبى يحتل مكانة ثانوية بالنظر إلى الحقائق السيكلوجية أو السوسيولوجية أو الفلسفية التى - فى نظرهم - حددت شروط وجوده، وهى التى تساعد فى تفسيره. ولكى يصل هؤلاء النقاد إلى هذه العلامات، فلا بدّ من القضاء على وحدة الأعمال الأدبية وتفتيتها، وإلصاق عبارة من هنا بعبارة من هناك، وخلط الأعمال الأدبية المختلفة للأديب ببعضها البعض. وذلك على أساس أن ليس لكل

منها وجود مستقل، فهى مجرد جوانب للعمل الكلى للأدب، والذى تقوم وحدته على أساس الحتمية السيكلوجية أوالميتافيزيقية، التى أعطته وجوده فى نفس الوقت. وهم لايقنعون بالأعمال الأدبية للأديب الذى تنصبّ عليهاالدراسة فقط، بل يضيفون إليها المستندات التى تتعلّق به مهما كان نوعها. ومثل هذا النهج يُعدّ فى الواقع نهجاً تكوينياً فى المقام الأول ويتعلّق بترجمة حياة الأديب، مهما كان الجانب الذى يرتكز عليه فى هذه الترجمة سيكلوجياً أو سوسيولوجياً أو ميتافيزيقياً.

ومعنى ذلك أن التفرقة التى كانت تضعها المدرسة اللانسونية القديمة (نسبة للناقد الفرنسى المعروف لانسون، ١٨٥٧ - ١٩٣٤) بين الأديب والعمل الأدبى لم تعد ذات معنى فى ظل مدرسة النقد الجديده، مادامت تعتبر أن هناك متصلاًcontinuum يبدأ من كل مايصدر عن الأديب محل الدراسة، ويمتد حتى يختلط بدون تمييز مع أعماله الأدبية بالمعنى الدقيق.

مدرسة النقد الجديد ونوعية الأدب :

يخلص ريمون بيكار من كل انتقاداته إلى أن النقاد من أنصار مدرسة النقد الجديد لا يعتقدون فى نوعية الأدب. فهم إذ تعرّضوا لبحث «راسين» لا يهتمون بالتكنيك الدرامى عنده، ولا بطريقته فى رسم الشخصيات، ولا بالصراع الذى دار بينها ، وإنما يتجاوزن كل هذا الإطار الأدبى، لكى يصلوا إلى ضرب من ضروب التحليل النفسى لراسين. ولكن هذه المدرسة لا تقف عند حد عدم الاهتمام بالتكنيك الدرامى إذا تعلق البحث بتراجيديا، أو بالتكنيك الروائى إذا ماتعلق البحث برواية. بل إن عدم مبالاتها بالأبنية يصل لدرجة أنها تضع على نفس المستوى - فى سبيل دراستها لأديب ما - النصوص التى تستقيها من خطاب خاص من خطاباته، مع عمل أدبى

منشور له، مع تعليق أدبى، مع مذكرة كتبها على عجل بخط لا يكاد يقرأ. ويبدو أن نسبة النضج فى الأعمال الأدبية لاتهمها إلاَّ قليلاً. فالذى تركز عليه اهتمامها هو العلامات التى تجدّ فى البحث عنها، غير ملقية اعتباراً للموضع الذى تعثر عليه فيها بين أعمال الأديب.

وهكذا حولت هذه المدرسة مايطلق عليه اصطلاحاً «بالعمل الأدبى» إلى مجرد مخزن للوثائق والأعراض والعلامات، يستخدمه الناقد ليقيم على أساسه تفسيره الخاص للأديب، حسب اهتمامه الشخصى بنهج معين. أى أن هؤلاء النقاد يستخدمون الأعمال الأدبية ليقيموا على أساسها ضروباً من التحليل النفسى، أو من الفينومينولوجيا، أو من فلسفة التاريخ أو من الأنماط. ومما لا شك فيه أن مثل هذه الدراسات قد تكون طريفة فى حد ذاتها، ولكن نسبتها للنقد الأدبى، وفى الوقت الذى تهدم فيه الأدب نفسه كحقيقة أصيلة مسألة - فى نظر بيكار - لايمكن قبولها.

○○○

إذا كان العرض السابق قد ركز اهتمامه على نقد استخدام مدرسة النقد الجديد للتحليل النفسى فى دراساتها النقدية، إلاَّ أن هناك جناحاً آخر للمدرسة - على رأسه الناقد الماركسى لوسيان جولدمان - قد ركّز اهتمامه على اتباع نهج اجتماعى عن طريق استخدام التحليل السوسيولوجى فى نقد الأعمال الأدبية. وآخر دراسة قام بها جولدمان هى تحليل روايات الأديب الفرنسى المعروف اندريه مالرو، وقد نشر هذه الدراسة بالإضافة إلى عدة دراسات أخرى عام ١٩٦٤ فى كتاب بعنوان «من أجل انشاء علم الاجتماع للرواية».

وتنبغى الإشارة أخيراً إلى الجناح الثالث فى المدرسة، وهو الذى ينظر

للأعمال الأدبية من وجهة النظر الفلسفية، ويطمح إلى إقامة «فلسفة للفعل الأدبى». ومن أعلام هذا الاتجاه بجوان وبلانشو وغيرهما، على اختلاف ما بينهم فى الأطر الفلسفية التى يصدرون عنها، والتى - بالتالى - يحللون الأعمال الأدبية على ضوئها.

ولابدّ لكى تكتمل أمامنا صورة مدرسة النقد الجديد من أن نعرض عرضاً موجزاً للجناح الاجتماعى للمدرسة ثم للجناح الفلسفى. ولابدّ هنا من أن نقنع باختيار ناقد واحد لكى يمثل كل جناح، ولاشك أن عملية الاختيار فى مثل هذه الأحوال قد تحكمها اعتبارات ذاتية عند الباحث. ولكن فى اعتقادنا أننا لو اخترنا ناقداً مثل لوسيان جولدمان كممثل للجناح الاجتماعى، فسيبدو أن ذلك الاختيار موضوعى تماماً، نظرا لاجماع الباحثين على أنه أبرز ممثلى هذا الاتجاه. أمّا بالنسبة للجناح الفلسفى، فسنختار مؤلفاً لم يذع اسمه بعد هو رينيه جيرار، وإنْ كان قد ألف كتاباً يُعدّ نقطة تحول فى الدراسات النقدية الحديثة. فلنر إذن فى الفصل القادم إلى أى حد يمكن الاستعانة بالتحليل السوسيولوجى فى نقد الأعمال الأدبية.

التحليل السوسيولوجى للأدب

جولدمان ومدرسة النقد الجديد :

ماهى الحدود الفاصلة بين ميدان النقد الأدبى وميدان علم الاجتماع الأدبى، حينما ينزع نحو دراسة الأعمال الأدبية؟ الواقع أن هذا السؤال جزء من سؤال أعم حول مشكلة الحدود بين النقد الأدبى والعلوم الاجتماعية بوجه عام. لقد سبق فى الفصل الأول أن طرحنا هذه المشكلة من خلال عرض المعركة الفكرية التى دارت فى الأعوام الأخيرة بين أنصار مدرسة «النقد الجديد» فى فرنسا وأنصار مدرسة «النقد القديم»، وعنينا بعرض وجيز للانتقادات الرئيسية التى وجهها ريمون بيكار الأستاذ بالسوربون، لمدرسة النقد الجديد والتى كان هدفها المباشر الجناح النفسى من المدرسة، الذى يصطنع مفاهيم ومسلمات التحليل النفسى فى نقد الأعمال الأدبية.

ونعرض فى هذا الفصل للجناح الاجتماعى من مدرسة «النقد الجديد» الذى يصطنع التحليل السوسيولوجى فى دراسة الأعمال الأدبية. ولا شك أن أبرز ممثلى هذا الجناح هو الناقد الماركسى لوسيان جولدمان. وهو رومانى الأصل ولد فى بوخارست عام ١٩١٣، وبدأ حياته قانونياً إذْ حصل على ليسانس الحقوق من جامعة بوخارست، ثم درس الفلسفة فى ڤينا بعد ذلك لمدة

عام، ثم سافر إلى باريس عام ١٩٣٤ وواصل دراساته العليا فى القانون والاقتصاد السياسى. وحصل بعد ذلك على ليسانس فى الآداب من السوربون، ثم على الدكتوراه فى الآداب عام ١٩٥٦، ويعمل الآن باحثاً بالمركز القومى للبحث العلمى فى باريس، ومديراً لمركز بحوث علم الاجتماع الأدبى، التابع لمعهد علم الاجتماع بالجامعة فى بروكسل.

ويعدّ جولدمان الشارح الأول فى فرنسا لنظريات الفليلسوف المجرىَ المعروف جورج لوكاتش. غير أنه لم يقنع يشرح نظريات لوكاتش، ولكنه اعتمد فى دراساته اعتماداً أساسياً على عدد من المفاهيم والفروض التى سبق للوكاتش أن قدمها فى دراساته عن الرواية وتطورها على وجه الخصوص. ودراسات جولدمان بذلك تعدّ امتداداً- بصورة ما- لدراسات لوكاتش، وإنْ كانت قد تجاوزتها- بكل ما تحمله كلمة التجاوز من معان- بالنسبة لعدة جوانب، فلوكاتش فيلسوف يعتمد أساسا على التحليل النظرى، والتأليف بين الأفكار فى حين أن جولدمان وإنْ بدأ فيلسوفاً إلا أنه أنتهى باحثاً فى علم الإجتماع، يستخدم المناهج والأدوات المعتادة فى العلوم الإجتماعية. حقيقة أن التحليل النظرى مسألة بالغة الأهمية فى العلوم الاجتماعية، غير أنها لا تقف عنده، بل تتجه نحو رصد الواقع الحى مباشرة عن طريق الملاحظة والتجريب.

كتاب الاله المختفى لجولدمان :

وقد ظهرت استفادة جولدمان من أفكار لوكاتش فى كتابه الهام «الإله المختفى» الذى لفت الأنظار إليه، وكان موضوعه"- «دراسة عن الرؤية التراجيدية فى كتاب (أفكار) لپاسكال وفى مسرح راسين». وقد صدر هذا الكتاب فى باريس عام ١٩٥٥. والواقع أن هذا الكتاب يثير عدة مشكلات

من أهمها: إلى أى ميدان من ميادين المعرفة ينتمى؟ لقد رأى فيه البعض كتاباً فلسفياً خالصاً، ورأى الآخرون أنه مرجع فى علم اجتماع المعرفة. هكذا اعتبره عالم الاجتماع الفرنسى جورج جيرفتش فى آخر كتبه عن علم اجتماع المعرفة (باريس ١٩٦٧)، إذ سجّله فى قائمة مراجعه الموسوعية. وهناك أخيراً مَنْ يعتبرونه مرجعاً فى علم الاجتماع الأدبى. وإذا كان الكتاب قد أثار هذه المشكلات المتعلقة بالميدان الذى ينتمى إليه، إلا أن أهم ما أثاره هو المنهج الذى اتبعه جولدمان فى دراسته.

والحقيقة أن لجولدمان رأى فى مشكلة المنهج يستحق التأمل، فليس هناك فى نظره منهج بغير موضوع بعبارة أخرى ليس هناك منهج يبدو كالقالب الفارغ والذى يصلح تطبيقه على أى محتوى. بل أن المنهج لا يمكن أن تتحدد سماته إلا من خلال دراسة لموضوع ما. وعلى ذلك، فقد حاول فى كتابه السابق أن يحقق هدفين فى آن واحد: أن يستخلص الخطوط العامة لمنهج وضعى فى دراسة الكتابات الفلسفية والأدبية، وأن يطبق هذا المنهج فى دراسة پاسكال وراسين.

والفكرة الرئيسية فى هذا الكتاب- كما يحددها جولدمان فى تصديره- هى أن الوقائع الإنسانية تكون دائماً أبنية كلية ذات دلالة، تتسم بأنها عملية ونظرية وانفعالية على السواء، وأن هذا الأبنية لا يمكن أن تدرس بطريقة وضعية- أى لا يمكن أن تفسر وأن تفهم- سوى فى منظور عملى مؤسس على قبول مجموعة معينة من القيم. وقد استطاع جولدمان- انطلاقاً من هذا المبدأ- أن يثبت وجود مثل هذا البناء الذى أطلق عليه «الرؤية التراچيدية» والذى سمح له بأن يستخلص ويفهم جوهر عديد من المظاهر الإنسانية: الإيديولوجية واللاهوتية والفلسفية والأدبية، وأن يضع تحت

الأضواء تشابهاً فى البناء بين كل هذه الوقائع لم يسبق أن التفت إليه من قبل إلا نادراً. وقد عنى جولدمان فى القسم الأول من كتابه بأن يحدد بوضوح مفهوم الرؤية التراجيدية من خلال إطار ثلاثى: الله والعالم والإنسان، لكى يكون ذلك مدخلاً أساسياً للدراسة التى بدأها فى القسم الثانى بدراسة حركة الچانسزم المتطرفة وإيديولوجيتها (وهى حركة دينية فى هذه الفترة. نشأت حوالى إلى عام ١٦٤٠ ودخلت فى صراع عنيف مع باقى الحركات الدينية وقد نشأت بناء على تعاليم جانسينوس الذى أدانت الكنسية أفكاره(*). ثم دراسة كتاب «أفكاره» لباسكال فى القسم الثالث، وأخيراً مسرح راسين. وبين كيف أن مفهوم «الرؤية التراجيدية» يصلح كقاسم مشترك أعظم فى فهم وتفسير هذه الميادين الثلاثة. ولا نريد- حتى لا يتشعب بنا البحث- أن نفصل الحديث عن هذا البحث الهام، ويكفى أننا عرضنا لموضوعة ومنهجة بصفة عامة، حتى نتبين الخطوط الأولى لبحث جولدمان الدائب للتوصل إلى منهج وضعى مناسب لدراسة الأعمال الفلسفية والأدبية.

مدخل للدراسة السوسيولوجية للرؤاية :

ركّز جولدمان فى كتابة الثانى «من أجل إنشاء هلم إجتماع للرواية» على المشكلات المتعددة التى تثيرها الرواية. ومن المعروف أن عديداً من نقاد الأدب سبق لهم أن اهتموا بالمضامين الاجتماعية للروايات المختلفة، وركزوا اهتمامهم على صلة المضامين بالمجتمعات التى تعبر عنها، وبالمراحل

(*) دخل الشاعر راسين هذا الصراع الفكرى، وإن كان بطريقة هامشية ضد جانسينوس وأفكاره، وكان جانيسينوس يؤكد استحالة تحقيق حياة صحيحة فى هذا العالم استحالة مطلقة.

التاريخية التى تجرى أحداثها فى ظلها. ولكن الجديد الذى أتى به جولدمان هو أنه ركّز اهتمامه على الشكل الروائى نفسه، وعلاقته بتاريخ الحياة الاقتصادية فى المجتمعات الغربية.

والحقيقة أن هذا الكتاب يضم بين دفتيه أربع دراسات تتفاوت تفاوتاً رئيسياً فى مضمونها وفى الهدف من كتابها. فالدراسة الأولى «مدخل لمشكلات الدراسة السوسيولوجية للرواية»، ويقدم فيها جولدمان الفروض الرئيسية العامة التى يريد بالاعتماد عليها دراسة الرواية، وفى الدراسة الثانية عرض وتحليل لروايات الأديب الفرنسى المعروف مالرو، وهى- وبحسب تعبير جولدمان- دراسة عينية جداً بعكس الدراسة السابقة، وإن كانت لا تتجاوز ما يسميه «التحليل البنائى الداخلى» إلا نادراً، وحيث الجانب السوسيولوجى بالمعنى الدقيق محدود جداً. والدراسة الثالثة عن «الرواية الجديدة والواقع» وهى تقع فى مستوى متوسط بين العمومية المتطرفة وبين التحليل الداخلى. وأخيراً تعد الدراسة الرابعة عن «المنهج البنائى التكوينى فى تاريخ الأءب» دراسة منهجية خالصة.

ويرى جولدمان أن المشكلات المتعلقة بسيوسيولوجية الشكل الروائى تبدو مثيرة ويمكن أن تؤدى إلى تجديد كل من سوسيولوجية الثقافة والنقد الأدبى، وهى لذلك معقدة جداً، بالإضافة إلى أنها تتعلق بميدان بالغ الإتساع، وهذه الدراسات غير مقدر لها التقدم عن طريق جهود باحث فرد أو عدة أفراد، وهى- فى رأيه- لن يقدر لها النمو الحقيقى إلا إذا أصبحت ميداناً لبحوث جماعية فى جامعات متعددة فى أنحاء العالم. ومن بين العقبات الرئيسية أمام نمو هذه الدراسات، قلة البحوث الواقعية التى تمت وصعوبتها بالنسبة للقراء بوجه عام، وحتى بالنسبة للدراسين. ومرد هذه

الصعوبة أنها تمثل اتجاهاً مضاداً لسلسلة من العادات الذهنية الراسخة، التى تتوافق معها الدراسات النقدية التى يسهل قراءتها ومتابعتها. وكل ذلك لأن هذه البحوث تعد تحولاً جذريا فى الدراسة العلمية للحياة الثقافية، وهو تحول شبيه بذلك التحول الذى مكن البحوث الطبيعية الوضعية من أن تتكون. وقد يسر لجولدمان القيام بدراسته أن معهد الإجتماع فى الجامعة الحرة ببلجيكا دعاه فى عام ١٩٦١ لقيادة فريق من الباحثين للقيام ببحوث فى ميدان علم الأجتماع الأدبى مع التركيز فى البداية على أعمال مالرو. وقد أجرى فى السنة الأولى بحث مبدئى عن «مشكلات الرواية كجنس أدبى»، وانطلق من كتابين أولهما كتاب لوكاتش «نظرية الرواية» والثانى كتاب جيرار «الكذب الرومانتيكى والحقيقة الروائية». وقد أدت القراءة الفاحصة لهذين الكتابين بفريق البحث إلى صياغة بعض الفروض السوسيولوجية التى قدر أنها هامة، والتى انبنت عليها- فيما بعد- الدراسة التى أجريت على أعمال مالرو الروائية.

الفروض الأساسية عند جولدمان :

تنحصر هذه الفروض فى فرضين أساسيين :

١- هناك تشابه بين البناء الروائى الكلاسيكى وبين بناء التبادل فى الاقتصاد الليبرالى.

٢- هناك بعض أوجه التوازى فى التطورات اللاحقة التى لحقت بكل منهما.

وهذان الفرضان ينهضان فى الحقيقة على بعض الأفكار الأساسية للفيلسوف المجرى لوكاتش فى كتابه «نظرية الرواية». وقد يكون من الانسب العرض الوجيز للخطوط الرئيسية للبناء الروائى كما حدده لوكاتش

والذى يميز فى رأيه الشكل الروائى بوجه عام، أو على الأقل أحد جوانبه الرئيسية.

وشكل الرواية الذى درسه لوكاتش هو الذى يتميز بوجود بطل روائى أطلق عليه «البطل المشكل». والرواية عنده هى تاريخ بحث متدرج، بحث عن القيم الحقيقية فى عالم متدرج أيضاً، ولكن على مستوى آخر بطريقة مختلفة، ولكنها تلك التى - بغير أن يعبر عنها صراحة فى الرواية - تنظم بطريقة ضمنية جُماع عالمها. ومن الطبيعى أن هذه القيم خاصة بكل رواية، وتختلف من رواية لأخرى.

والرواية كجنس ملحمى تتميز - وعلى عكس الملحمة أو القصة - بالانقطاع الذى لايمكن وصله بين البطل والعالم. ويقدم لوكاتش تحليلاً لطبيعة ضربين من ضروب التدرج (تدرج الأبطال وتدرج العالم) الذى ينبغى أن يؤدى إلى وجود تضاد تكوينى، يُعدّ هو الأساس لهذا الانقطاع الذى لايمكن وصله من ناحية، ويعتبر مجالاً متشابكاً بقدر كافٍ يسمح بوجود شكل ملحمى من ناحية أخرى. ويمكن القول ان الانقطاع الجذرى بين البطل والعالم هو الذى أدّى إلى التراجيديا أو إلى الشعر الغنائى، فى حين أن غياب هذاالانقطاع أووجود انقطاع ولكنه عارض هو الذى أدّى إلى الملحمة أو إلى القصة.

أمّا الرواية فتقع بينهما، إذْ أن لها طبيعة ديالكتيكية فى الحدود التى نراها فيها على وجه التحديد تجمع من ناحية بين التشابك الأساسى بين البطل والعالم، وهو شرط كل شكل ملحمى، ومن ناحية أخرى بين الانقطاع بينهما الذى لايمكن تجاوزه. وهذا التشابك بين البطل والعالم ينتج عن أن كلا منهما متدرج بالنظر إلى القيم الحقيقية، ومن ثم ينجم التضاد من الاختلاف فى طبيعة هذين الضربين من ضروب التدرج.

وتجد «البطل المشكل» للرواية مجنوناً أو مجرماً، أو هو - على أى حال - كما أشرنا شخص مشكل، يكون بحثه المتدرج- ومن ثمّ غير الحقيقى - عن القيم الحقيقية، فى عالم تحكمه المطابقة والأعراف، مضمون هذا الجنس الأدبى الجديد الذى خلقه الكتاب فى المجتمع الذى ينهض على الفردية، وأطلقوا عليه «الرواية».

وعلى أساس هذا التحليل وضع لوكاتش تنميطاً للرواية. وانطلاقاً من العلاقة بين البطل والعالم يميز بين ثلاثة أنماط عامة للرواية الغربية فى القرن التاسع عشر، أضاف لها فيما بعد نمطاً رابعاً، يُعدّ تحولا فى الجنس الروائى نحو نماذج جديدة، وهو من ثمّ يحتاج إلى تحليل من نوع مختلف. وهذه الإمكانية ظهرت له عام ١٩٢٠، وعبّرت عن نفسها فى المقام الأول فى روايات تولستوى التى تنزع نحو الملحمة، أمّا الأنماط الثلاثة المكونة للرواية فهى :

(أ) رواية «المثالية المجردة» وتتميز بنشاط البطل وبشعوره البالغ الضيق بالنظر إلى تعقد العالم. (مثال : «دون كيشوت» لسرفانتس، «الأحمر والأسود» لستندال).

(ب) الرواية «السيكلوجية» التى تتجه نحو تحليل الحياة الداخلية، وتتميز بسلبية البطل وبشعوره البالغ الاتساع الذى يسمح له بالقناعة بمايقدمه له عالم المطابقة (مثال :«التربية العاطفية» لفلوبير).

(ج) الرواية «التعليمية» وتتميز بالتحديد الذاتى، والتى ولو أنها تمتنع عن البحث المشكل، لاتعد مع ذلك قبولاً لعالم المطابقة، ولاطرحاً للسلم النمطى للقيم. (مثال «فلهلم ميستر» لجوته).

الوضع الجديد لمشكلة الشكل الروائى :

وبغير أن ندخل فى تفصيلات عديدة عن مدى التشابه بين آراء لوكاتش

وآراء فيلسوف آخر هو جيرار، الذى توصل إلى نفس نتائجة تقريباً بعد أربعين عاماً، وبغير أن يطلع على آرائه، يمكن القول ان جولدمان قد وضع مشكلة الشكل الروائى وضعاً جديداً لأول مرة فى تاريخ الدراسات التى اهتمت بسوسيولوجية الرواية، أو هكذا يقول هو نفسه. فهذه الدراسات- فى نظرة- قد شغلت الباحثين فترة طويلة بغير أن يخطوا حتى الآن خطوة حاسمة فى الاتجاه الصحيح.

فمن الناحيجة الموضوعية، ظلت الرواية طوال النصف الأول من تاريخها ترجمة أو «سيرة» وتاريخاً اجتماعياً.

وعلى الدوام استطاع باحثون عديدون أن يشيروا إلى أن التاريخ الاجتماعى يعكس- بدرجة صغيرة أو كبيرة- مجتمع الفترة التى تصوّرها الرواية، وهى ملاحظة لا تحتاج من الباحث أن يكون عالم اجتماع حتى يستطيع الوصول إليها.

ويمكن القول باختصار ان كل التحليلات السابقة ركّزت اهتمامها على العلاقة بين عناصر معينه من «مضمون» الأدب الروائى، وبين حقيقه اجتماعية، وأن هذا المضمون يعكس هذه الحقيقة تقريباً بغير تحوير أو بتحوير ظاهر إن قليلاً أو كثيراً، مع أن المشكلة الحقيقية التى كان ينبغى بحثها هى العلاقة بين «الشكل الروائى» ذاته و«بناء البيئة الإجتماعية» التى تنشأ فى ظلها، أى بين الرواية كجنس أدبى وبين المجتمع الفردى المعاصر.

ويرى جولدمان أنه يمكن اليوم، على ضوء جمع تحليلات لوكاتش وجيرار- التى ولو أنها صيغت بغير اهتمام سوسيولوجى بوجه خاص- حل هذه المشكلة تماماً، أو أتخاذ الخطوة الحاسمة الأولى نحو حلها على الأقل،

واعتماداً على تعريف الرواية الذى سبق لجولدمان أن تبناه والذى مبناه أنها تاريخ بحث عن قيم حقيقية فوق عالم متدرج فى مجتمع متدرج، هذا التدرج الذى يفصح عن نفسه- من وجهة نظر البطل- فى رد القيم الحقيقية إلى المستوى الضمنى المضمر وإخفائها وعدم الإفصاح عنها كحقائق. ومن الجلى أن الرواية بهذا تعد بناء معقداً، ومن الصعوبة بمكان تصور أنها ولدت ذات يوم نتيجة اختراع فردى وبغير أساس فى الحياة الاجتماعية للجماعة. ومن غير المعقول، أن شكلاً أدبياً تميز بهذا التعقيد الديالكتيكى، قد وجد وبقى قروناً، ومارسة كتّاب يختلفون فيما بينهم اختلافات بالغة وينتمون إلى أقطار متباينة، حتى أصبح الشكل المثالى الذى يمكن من خلاله التعبير عن حقبه بأكملها، كل ذلك بغير أن يوجد تشابه أو علاقة لها دلالة بين هذا الشكل وبين أكثر الجوانب أهمية فى الحياة الإجتماعية.

والفرض الأساسى الذى وضعه جولدمان بصدد هذه العلاقة هو أن الشكل الروائى يُعدّ بديلاً- على المستوى الأدبى- للحياة اليومية فى المجتمع الفردى الذى ينشأ من الإنتاج بهدف التوزيع فى السوق. ويوجد تشابه دقيق بين الشكل الروائى وبين العلاقة اليومية للناس مع الأموال بوجه عام، وأيضاً علاقة الناس مع الناس الآخرين فى مجتمع ينتج للتوزيع فى السوق.

قيمة الاستعمال وقيمة التبادل:

والعلاقات الطبيعية والسوية بين الناس والأموال، هى التى يحدد فيها الإنتاج والإستهلاك الصفات الواقعية السلع، أى تتحدد بواسطة قيمة استعمالها. ولكن الذى يميز الإنتاج للسوق، هو- على العكس- استبعاد هذه العلاقة من شعور الناس، وردها إلى مستوى ضمنى بفضل الاعتماد على الأداة الرئيسية التى يستخدمها الواقع الاقتصادى الجديد، الذى خلق

هذا الشكل من أشكال الإنتاج، وهو «قيمة التبادل». وتتضح أهمية هذا التحول إذا تذكرنا أنه فى الأشكال الآخرى للمجتمعات، عندما يحتاج إنسان إلى رداء، فهو إمّا أن يصنع رداءه نفسه، أو يلجأ إلى شخص آخر لكى يصنعه له، سواء بفضل قواعد تقليدية متعارف عليها أو لاعتبارات السلطة أو الصداقة، أو لقاء أداء مقابل معين. ولكن يلزم الآن للحصول على رداء أن يمتلك الشخص النقود اللازمة لشرائه ومنتج الملابس لا يبالى بقيمة استعمال الملابس التى ينتجها، فهذه القيمة فى نظره شر لابدّ منه، لكى يحصل على ما يهمه فى المقام الأول أى قيمة التبادل الكافية التى تضمن له ربحية مشروعه.

والواقع أنه فى الحياة الأقتصادية- التى تكون الجزء الأكبر من الحياة الاجتماعية الحديثة- تميل كل علاقة حقيقية مع الجانب الكيفى للأشياء وللوجود إلى الإختفاء، وكذلك أيضا فى العلاقات بين البشر، لكى تحل محلها علاقة هابطة: العلاقة مع قيم التبادل التى تتسم بالكمية البحتة. ومن الطبيعى أن قيم الأستعمال مازالت موجودة، بل وهى تنظم فى اللحظة الأخيرة جماع الحياة الإقتصادية، ولكن تأثيرها وفعلها يتخذ طابعا ضمنياً، تماماً مثل القيم الحقيقية فى العالم الروائى.

وإذا نظرنا للحياة الاقتصادية نجد أنها تتكّون- على المستوى الشعورى والمعلن- من ناس ينزعون كلية نحو قيم التبادل، وهى قيم هابطة. ويُضاف إليهم فى مجال الإنتاج بعض الإفراد، المبدعون فى كل المجالات، يظلون ينزعون أساساً نحو قيم الاستعمال. وهم لذلك السبب نفسه يأخذون وضعهم على هامش المجتمع، ويصبحون أفرداً مشكلين. هؤلاء الأفراد حتى لو لم يقبلوا الوهم الرومانتيكى بالانقطاع الكامل بين الجوهر والمظهر، بين الحياة

الداخلية والحياة الاجتماعية، فإنهم لن يخدعوا أنفسهم بصدد ضروب الهبوط التى تتعرّض لها أنشطتهم الخلاقة فى المجتمع الذى ينتج من أجل السوق، وذلك حالما يعلن هذا النشاط الخلاق عن نفسه فى المجال الخارجى، حينما يصبح كتاباً أو لوحة أو مصنفاً موسيقياً... الخ، يتمتع بمكانة معينة ويصبح له- من ثمّ- ثمن معين. ويمكن بالإضافة إلى كل ما سبق القول بأن كل فرد- بحسبانه المستهلك الأخير- يقف فى قطب مضاد، فى فعل التبادل ذاته، للمنتجين فى المجتمع الذى ينتج من أجل اسوق. وهو يجد نفسه فى لحظات معينه من النهار فى موقف البحث عن قيم الاستعمال الكيفية، التى لا يستطيع الوصول إليها إلاّ عن طريق قيم التبادل.

ومن هنا فإنشاء الرواية كجنس أدبى ليس فيه ما يدهش. فالشكل البالغ التعقيد الذى تمثلة الرواية فى الظاهر، هو الذى يعيش فيه الناس كل الأيام، حينما يكونون مجبرين على البحث عن كل صفة، وعن كل قيمة استعمال باصطناع طريقة هابطة وعن طريق الكم، طريق قيمة التبادل. وكل ذلك فى مجتمع لا يؤدى أى مجهود يبذل فى رحابه، للنزوع مباشرة نحو قيمة الاستعمال، إلا إلى خلق الأفراد هابطين أيضا، ولكن بطريقة مختلفة، إذْ أنهم يأخذون صور الأفراد المشكلين.

وهكذا تبين لنا أن بناء الرواية وبناء التبادل، متشابهان تماماً، لدرجة أنه يمكن الحديث عن بناء واحد مفرد، يفصح عن نفسه على مستويين مختلفين، وأكثر من ذلك، فتطور الشكل الروائى لا يمكن فهمه إلاّ إذا وضع فى الاعتبار علاقته بتاريخ التطور المشابه فى بناء التبادل.

البناء الروائى والبناء الاقتصادى :

ولعل السؤال الذى يطرح نفسه الآن هو كيف يمكن إقامة الارتباط، بين

الأبنيه الاقتصادية وضروب التعبير الأدبية فى مجتمع يقع فيه هذا الارتباط خارج نطاق الشعور الجماعى؟

قدم جولدمان فرضاً مكوناً من أربعة عوامل مختلفة لتفسير هذه العلاقة كما يلى :

(أ) نشأة مقولة الوساطة فى تفكير أعضاء المجتمع البورجوازى، مبتدئة بالسلوك الاقتصادى، ومن أثر وجود قيمة التبادل وتحولها إلى صورة رئيسية، أخذت تزحف على الفكر شيئاً فشيئاً مع الاتجاه الضمنى لإبدال هذا الفكر بشعور زائف تصبح فيه قيمة التوسّط قيمة مطلقة، وحيث تختفى تماماً القيمة التى يراد لها أن تمر خلال الوساطة.

وبعبارة أكثر وضوحاً ينزع هذا الاتجاه نحو الوصول إلى جميع القيم من خلال زاوية الوساطة مع الانحراف لجعل المال والمكانة الاجتماعية فيما مطلقة، وليست مجرد وسائط بسيطة تكفل تحقيق قيم أخرى لها سمات كيفية.

(ب) فى هذا المجتمع يبقى عدد من الأفراد المشكلين أساساً. بمعنى أن فكرهم وسلوكهم يظل تسيطر عليها القيم الكيفية، وبغير أن يستطيعوا مع ذلك أن يتخلّصوا تماماً من تأثير وجود الوساطة الهابطة التى تمارس فعلها بصورة عامة فى جماع البناء الاجتماعى. وبين هؤلاء الأفراد، نجد فى المقام الأول كل المبدعين: الكتاب والفنانين والفلاسفة، وهم الذين يحكم فكرهم وسلوكهم نوعية أعمالهم قبل كل من شىء، كل ذلك بغير أن يستطيعوا الهرب تماما من تأثير السوق ومن استقبال المجتمع لأعمالهم.

(ج) ليس هناك عمل فكرى هام يمكن أن يكون تعبيراً عن خبرة فردية خالصة. ومن المحتمل أن جنس الرواية لم يتح له أن يولد إلاّ عندما تصاعد سخط انفعالى لم يصغ فى مفاهيم عامة محددة، أو حينما نما تطلع انفعالى

نحو التحقيق المباشر لقيم كيفية. وسواء تصاعد هذا السخط أو نما هذا التطلع فى المجتمع كله، أو حدث ذلك فقط بين الفئات الوسطى التى خرج من بين ظهرانيها أغلب الروائيين.

(د) هناك أخيراً، داخل المجتمعات الليبرالية المنتجة من أجل السوق. مجموعة من القيم، هى قيم الليبرالية المرتبطة بوجود السوق التنافسى نفسه. (قيم الحرية والمساواة والملكية مع مشتقاتها، التسامح، وحقوق الإنسان، وتنمية الشخصية..الخ).

ومن هذه القيم نمت مقولة السيرة (الفردية) التى أصبحت العنصر المكون للرواية، والتى أخذت مع ذلك صورة سيرة الفرد المشكل. وقد تّم ذلك بتأثير عاملين: الخبرة الشخصية للأشخاص المشكلين الذين أشرنا إليهم من قبل، وكذلك بتأثير التناقض الداخلى بين الفردية كقيمة عامة، وهى التى خلقها المجتمع البرجوازى، وبين القيود الجسيمة والمؤلمة التى يضعها هذا المجتمع نفسه على إمكانيات نمو تطور الأفراد.

ويرى جولدمان أن هذا الإطار الافتراضى تثبت صدقه الحقيقة التى مؤداها، أنه حين تغير أحد عناصره الأربعة وهو «الفردية»، التى اضطرت إلى الاختفاء بتأثير تغير الحياة الاقتصادية واستبدال الاقتصاد الاحتكارى باقتصاد التنافس الحر، هذا التحول الذى بدأ فى نهاية القرن التاسع عشر. وإنْ كان غالبية الإقتصاديين يحددون مرحلة الانتقال الكيفية بين عام ١٩٠٠ وعام ١٩١٠، حدث تحول مشابه فى البناء الروائى، أدّى إلى عدم الاهتمام بالشخصية الفردية كبطل ثم إلى إلى أختفائها(*).

(*) يمكن أن يلقى هذا التحليل الأضواء على العبارة الغامضة التى ذكرتها فيرجينيا وولف فى محاضرة لها حينما قالت: «لقد تغيرت الطبيعة الإنسانية فى حوالى ديسمبر ١٩١٠».

أنظر فى التفسيرات الأخرى لهذه العبارة: دكتورة فاطمة موسى، مقال: المؤثرات الفلسفية فى قصص فيرجينيا وولف(٦).

وهذا التحول– فى نظر جولدمان– مرّ بمرحلتين :

أولاهما مرحلة انتقالية، فى خلالها أدّى اختفاء أهمية الفرد إلى ظهور محاولات عديدة لاستبدال السيرة أو الترجمة لفرد كمضمون للعمل الروائى، بقيم تمت إلى أيديولوجيات مختلفة. لأنه إذا كانت هذه القيم فى هذه المجتمعات قد أثبتت ضعفها الشديد وعدم قدرتها على أن تؤدى إلى نشأة أشكال أدبية كاملة، إلاّ أنها يمكن أن تقوم بدورها كملاذ لشكل روائى موجود، وإنّ كان فى طريقه لكى يفقد مضمونة القديم. وهذه القيم تتصل بالواقع الإجتماعى الجماعى «كالأسرة» وغيرها من النظم الإجتماعية، «والجماعة الاجتماعية والثورة...الخ». وكل هذه الأفكار والقيم قدمتها الإيديولوجيات الاشتراكية ونمتها فى الفكر الغربى.

والمرحلة الثانية تبدأ تقريباً مع كافكا حتى تصل إلى الرواية الجديدة المعاصرة والتى لم تستوفِ حلقاتها بعد. وهذه المرحلة تتميز بطرح كل محاولة لاستبدال البطل المشكل والسيرة الفردية بحقيقة أخرى، وكذلك بالمجهود الذى يُبذَل لكتابه الرواية التى يغيب فيها الموضوع، وبعدم وجود أى بحث يتقدم بخطى ثابتة.

وغنى عن البيان أن هذه المحاولة لإنقاذ الشكل الروائى عن طريق إعطائه مضموناً جديداً، تتصل بدون شك بمضمون الرواية التقليدية، ولكنه يختلف عنه مع ذلك اختلافاً أساسياً. ذلك أن هذه المحاولة ترتكز على استبعاد عنصرين أساسين للمضمون النوعى للرواية: سيكلوجية البطل المشكل، وتاريخ بحثه المشكل، وهذا فى حد ذاته، من شأنه أن يؤدّى إلى توجيهات مشابهة نحو البحث عن أشكال مختلفة للتعبير.

○○○

هذه هى الخطوط الأساسية لآراء لوسيان جولدمان فى التحليل السوسيولوجى للأدب وللرواية بوجة خاص[٧]. وقد حاولنا عرض أفكاره بأقصى درجة من الوضوح بقدر الحيز المتاح لنا، وإنْ كانت هناك أفكار عديدة لجولدمان من التى عرضناها كانت تحتاج إلى التفصيل فيها، وخصوصاً تلك التى يأخذها عن لوكاتش ثم ينميها بعد ذلك بطريقته الخاصة. ومن اليسير على القارئ أن يلاحظ أن جولدمان يتبنى الإطار السوسيولوجى فى تحليله للظاهرة الأدبية، مما يجعل من السهل القول إن دراساته تنتمى بذلك إلى علم الاجتماع الأدبى وليس إلى النقد الأدبى. ولعل مما يدعم ذلك طريقة عرضه لأفكارة باعتبارها فروضاً تحت التحقيق التجريبى وليست نظريات نهائية، على أساس أن دراسته التى عرضنا لها أشبه بتقرير مبدئى عن بحث ما زال جارياً، وقد يؤدى شكل النتائج النهائية إلى بعض التغيير فى الإطار المقترح. وهذه الطريقة نفسها، هى التى يتبعها الباحثون فى العلوم الاجتماعية فى إجراء بحوثهم وفى عرض نتائجها.

غير أن عدداً كبيراً من النقاد، أهمهم دوبروفسكى[٨] فى كتابه: لماذا النقد الجديد؟ يعتبرونه الممثل الرسمى- إنْ صحّ التعبير- للجناح الإجتماعى لمدرسة النقد الجديد فى فرنسا. ولن يُتاح لنا أن نحدد موقفنا من دراسات جولدمان، قبل أن نعرض للجناح الفلسفى من مدرسة النقد الجديد، لنعرف بماذا أسهمت الفلسفة على يد رينيه جيرار فى تحليل الأعمال الأدبية.

النقد الأدبى والفلسفة

التفكير الفلسفى والتفكير العلمى :

يمكن القول إن شرعية وجود مجال مستقل للتفكير الفلسفى، بعد نمو وتطور العلوم بوجه عام، والعلوم الاجتماعية بوجه خاص، أصبح موضوعاً مطروحاً للبحث والتساؤل والنقاش. فهناك اتجاهات فلسفية معاصرة تنادى -كما يذهب إلى ذلك الفليسوف الوجودى مارتن هيدجر على سبيل المثال - بأن الفلسفة قد وصلت إلى منتهاها. بمعنى أنها أدّت رسالتها التاريخية، التى تتمثل فى نمو العلوم الطبيعية أولاً، ثم العلوم الاجتماعية فى رحابها. وما دامت هذه العلوم وبالأخص علم الاجتماع وعلم النفس والأنثروبولوجيا الاجتماعية قد نمت واستقلت بميادين بحثها، فليس هناك مجال لتفكير فلسفى مستقل عن العلوم.(أنظر بحث هيدجر: نهاية الفلسة ووظيفة التفكير، ألقى باسمه فى الاحتفال الذى نظمته اليونسكو فى إبريل ١٩٦٤ بمناسبة مرور مائة وخمسين عاماً على ميلاد الفيلسوف كيركجارد[١]).

غير أن هناك وجهات نظر أخرى كالماركسية، ترى أن وجود الفلسفة كعلم مستقل مسألة بالغة الأهمية. لأنه مهما تقدمت العلوم، طبيعية كانت أو اجتماعية، فلا يمكن للانسان أن يستغنى عن مفهوم عام للكون والمجتمع والإنسان. والفلسفة وحدها هى التى تستطيع أن تمدّه بهذا المفهوم[٢].

والحقيقة أن تحديد موقف من هذه المشكلة من شأنه أن يؤثر على قضايا عديدة، قد لا يبدو للوهلة الأولى أن لها ارتباطاً بها.

فهل هناك - وهذا ما يعنينا مباشرة فى هذا الفصل- نقد فلسفى للأعمال الأدبية؟ وإذا كانت الإجابة بالإيجاب فبماذا يفترق هذا النقد الفلسفى عن النقد الأدبى، وعن دراسات العلوم الإجتماعية التى تنزع أحياناً لدراسة الأدب؟

الحقيقة أن هذه الأسئلة أشبه بتنوعات على لحن واحد، فقد سبق لنا فى الفصلين السابقين أن طرحنا مشكلة عامة هى علاقة النقد الأدبى بالعلوم الاجتماعية، وحاولنا أن نعرض للتحليل النفسى للأدب وما وجّه له من انتقادات، ثم عرضنا بعد ذلك للتحليل السوسيولوجى للأدب، وكل ذلك فى حدود ما يُطلق عليه فى فرنسا مدرسة «النقد الجديد»، التى تضم جناحاً ثالثا هو الجناح الفلسفى، وهو الذى نريد أن نعرض له بشىء من التفصيل، من خلال عرضنا لنظرية رينيه جيرار فى الرواية. غير أنه لا بدّ لنا من أن نلقى أولاً نظره سريعة وشاملة، على علاقة النقد الأدبى بالفلسفة بوجه عام قبل أن نفرغ لجيرار حتى تتضح أبعاد المشكلة تماماً.

الفلسفة والنقد الأدبى :

من المتفق عليه بين النقاد، أن هناك أتجاهاً نقدياً يسعى وراء «فهم متعمق» للأعمال الأدبية وللكتّاب، منطلقاً من أن هناك وحدة لا تنفصل بين العمل الأدبى وصاحبه. وهذا الاتجاه الذى بدأ من سانت بيف بصورة غير متبلورة، عرف طريقة بعد كتابات الناقد الفرنسى تيبوديه، ووصل فى الوقت الراهن ليستقر عند عدد من النقاد الذين يقومون- فى كتاباتهم النقدية- بتجاوز حقيقى لأغلب المناهج الأدبية السائدة. وهذا التجاوز يبدو

فى نزعة هؤلاء النقاد إلى التطابق أو التوحّد مع ماهية العمل الأدبى أو جوهره فى رؤيته وفى قصديته الخاصة. ويبدو هذا التجاوز أيضاً فى أن هذا الاتجاه مع عدم طرحه للمعارف التى تتحصل من تطبيق المناهج التحقيقية، فإنه يعتبرها مجرد وسيلة لتحديد السياق الذى أنتج العمل الأدبى فى رحابه. غير أن هذا النقد الفلسفى أحياناً يحول تجاوزه للمناهج الأدبية السائدة إلى امتداد prolongement، وذلك إذا ما تحول هذا النقد المبنى على الفهم المتعمق، إلى فلسفة حقيقية للفعل الأدبى لا تعتدّ بالعمل الأدبى كانعكاس لشعور فردى، بقدر ما تحوّله إلى وسيلة من التساؤلات الجوهرية. ويبدو ذلك فى أن هذا النقد الفلسفى، لا يقنع بإعادة التفكير فيما سبق أن فكر فيه الأديب صاحب العمل الأدبى محل البحث، لأنه ينظر للكاتب، ليس ككائن مغلق على ذاته إنما كجانب من كلٍ لا ينفصل مكون من الإنسان- العالم. وعلى ذلك فهذا النقد حين ينطلق لكى يستقرّ فى صميم العمل الأدبى، فإن همه الأول يتركّز فى العثور على الرؤية المحددة، أو لتحديد مركز الثقل فى حقبة ما.

ويرى كارلونى وفيللو[٢] أن النقد الفلسفى ولد فى فرنسا فى أعقاب الحرب. ونجده عند طائفة من النقاد مثل سارتر وبجوان وبلانشو، وكذلك عند جورج بوليه وجان بيير ريتشارد، على اختلاف بينهم- بطبيعة الحال- فى الفلسفات التى يصدرون عنها. ولكن النقطة المشتركة عند هؤلاء جميعاً، أنهم يبنون نقدهم على أساس فلسفة واعية للأدب، بحسبانة تصوراً وإعادة خلق للعالم على السواء. ويسعون وراء بحث الأعمال الأدبية كأنها أفعال، تضع العالم موضع التساؤل، وتتضمن خبرة ميتافيزيقية أو تحدد اختياراً وجودياً. ويرى هذان الباحثان أن هذا النقد يُعدّ «نقداً جديداً» وإنْ لم

يستوعب بمفرده كل مجال النقد الجديد. وهو- كما قررا فى عبارة غامضة- يضيف جديداً إلى جنس يقع على حدود الفلسفة. وإنْ لم يكن فلسفة بالمعنى الصحيح؟ إن إشارة كارلونى وفيللو بالرغم من غموضها، تظهر بوضوح الصعوبة التى يجابهها الباحثون فى تكييف هذا الضرب من ضروب الكتابه: هل هو نقد أدبى، أم هو فلسفة أدبية؟

ليس من السهل الإجابة على هذا السؤال ما دمنا نتحدث على سبيل التجريد. فلنلق نظرة سريعة إذنْ على الاتجاهات المختلفة للنقد الفلسفى.

الاتجاهات المختلفة للنقد الفلسفي :

الواقع أن النقد الأدبى الفلسفى- إنْ صحّ هذا التعبير- اتخذ اتجاهات عديدة، حسب الاهتمامات الفلسفية لكل ناقد أو مجموعة من النقاد. ولعلّ من أبرز هذه الاتجاهات اتجاه الالتزام فى الأدب. وهذا الاتجاه قضى على صحة المسلمة القديمة التى مؤدّاها أن وظيفة الأدب هى خلق الجمال، وإثارة الانفعال فى نفوسنا. وقد جعل هذا الاتجاه التساؤل عن دور الأدب، مقدمة ضرورية لأى نقد أدبى جاد. والأدب عند أنصار هذا الأتجاه بعد خاص من أبعاد الشعور الإنسانى، وهو بعد فردى وجماعى على السواء. والكاتب فى العلاقة المزدوجة التى تربطة بالعالم، هو الذى يظهر لغيره من الناس العلاقات فيما بينهم، والعلاقات التى تربطهم بالأشياء التى تحيط بهم. ونجد بهذا الصدد نصاً شهيراً لسارتر فى كتابه المعروف: ما هو الأدب؟، الذى طرح فيه ثلاثة أسئلة رئيسية: ما هى الكتابة؟ ولماذا الكتابة؟ ولِمَنْ الكتابة؟ وتتشابة وجهات نظر سارتر بهذا الصدد مع وجهات نظر كتّاب آخرين مثل موريس نادو وكلود روى.

ووظيفة النقد عند أنصار هذا الاتجاه هى- قبل كل شئ- الكشف عن

الطريقة التى عبّر بها عمل أدبى محدد لقرائه عن بناء دائم أو لحظى للعالم الانسانى. ومعنى ذلك أنه يهتم باظهار كيف أن كاتباً ما فى حقبه ما، وخاصة فى الحقبة التى نعيش فيها، ينهض بعمله كشاهدٍ على موقف محدد. ومن هنا تبدو دلاله العلم الأدبى واضحة جلية. غير أن هذا النقد لا يقنع بالكشف المجرد عن رؤية العالم فى العمل الأدبى. ولكنه يهتم اهتماماً خاصاً بالتزام الكاتب الكامن وراء «الشهادة» التى يعبر بها عن عصره، بعبارة أخرى يهتم بالكشف عن رؤية الكاتب الخاصة واختياره.

وهنا تتفرّق السبل بأنصار هذا الاتجاه، فالبعض يركّز أساساً على الجانب الذهنى من الخبرة الداخلية للكاتب، أى على نسق تفكيره الكامن. ومن هؤلاء الذين يهتمون بالدلالات الميتافيزيقية فى العمل الأدبى جان جرينير وبيير هنرى سيمون، وفرانسيس جينسون.

والبعض الآخر لا يهتم بالأفكار المجردة فى العمل الأدبى، بقدر ما يهتم بالمقاصد العميقة فيه. وهم بالتالى لا يفهمون الميتافيزيقا على أنها مناقشة عقيمة تدور حول أفكار مجردة تفلت من قبضة الخبرة. وإنما بحسبانها مجهوداً حياً يبذله الكاتب لكى يحتوى لب الوجود الإنسانى فى شموله وكليته. ومن أنصار هذا الأتجاه «مونييه» صاحب مذهب الشخصانية وغيره. والنقد إذا ما سار فى هذا الاتجاه، فإنه يرتدّ نحو الأصل المعاش من الخبرة التى يسجلها العمل الأدبى. ولذلك فليس مثيراً للدهشة، ان نجد هذا النقد يميل فى بعض الحالات، لكى يصبح تحليلاً نفسياً للإبداع. ولكنه تحليل نفسى غير سيكولوجى، وإنما تحليل نفسى فلسفى. ويبدو ذلك قريباً مما يُطلق عليه سارتر «التحليل النفسى الوجودى»، الذى يمثله كتابه عن بودلير.

وقد حاول فيه أن يبحث عن الطريقة التى بنى بها مؤلف نفسه بالتدريج، عن طريق إجراء سلسلة من الاختيارات أدّت به فى النهاية إلى إعطاء دلالة خاصة لحياته وللعالم على السواء. ومن أمثله هذا الاتجاه أيضاً كتاب بيكون: «مارلو بقلمه». ففى هذا الكتاب لم يعن المؤلف بدراسة رؤية العالم عند مارلو أو تعبيره عن مجتمع ما، بقد ما عنى بدراسة الطريقة التى عاشها مارلو فعلاً كإنسان وعلاقته بالعالم وبالمجتمع. ومن هنا درست أعمال مارلو كطريقة سلكها المؤلف لكى يحقق ذاته، عن طريق خبرة معاشة حقاً، ولكنها خبرة سعى وراءها وأرادها.

وهذا الاتجاه لكى يحقق أهدافه لا بدّ له من دراسه عمل الأديب، دراسة مجردة، ودراسة ما يعرف عنه عن طريق تاريخ حياته، وإعترافاته، وكذلك عن طريق التفسير السيكولوجى.

وهناك من ناحية أخرى، دراسات جورج بولية وجان بيير ريتشارد التى تندرج تحت ما يطلق عليه «القصدية الأدبية». وهى تهتم اهتماماً خاصا بلغة الكاتب وما تنطوى عليه من إيماءات يمكن الكشف عن دلالتها.

ونجد اتجاهاً آخر، يهتم- أكثر ما يهتم- بتماسك رؤية العالم عند الكاتب، وبمدى صدق وأصالة الرسالة التى يتقدم بها. ويتمثل ذلك فى السؤال التالى :

هل قال الكاتب شيئاً يتطابق مع المشكلات المطروحة بواسطة الوجود الإنسانى فى لحظة معينة؟ ويستتبع ذلك من ناحية، أن النقد هنا يتطلّب شيئاً محدداً من الأدب: شهادة صادقة، ومن ناحية أخرى أن العمل الأدبى لا توجد فيه مزايا أدبية خالصة. فأهم ما يعنًى به أنصار هذا الاتجاه هو المطابقة بين ما فعله الكاتب فعلاً، وبين ما كان يريد أن يفعله. وهم

يحكمون مثلاً على موسيقية العبارات والجمل ليس اهتماما بها فى حد ذاتها، وإنما فى علاقة ذلك بما أراد الكاتب أن يقوله.

ولعل هذه القنوات المحددة التى يريد النقد الفلسفى لأى عمل عمل أدبى أن يمر من خلالها، هو الذى جعل بعض الباحثين يتساءلون: هل هذا نقد أم مجرد مفهوم ضيق للأدب؟ وليس هذا دفاعاً منهم عن اتجاه إطلاقى مجرد ينادى بأن يعبر الكاتب عن الإنسانية، أى عن طبيعة الإنسانية المتشابهة فى كل مكان، بل إنهم يرون أن الكاتب «مسؤول»، ولكن فى زمان محدد وفى مكان معين. وأن عليه واجباً يتمثل فى أن يبشر بنسق قيم معينة، ولكن فقط فى الحدود التى يتطلّب فيها الصراع ضد الاغتراب الذى يعانى منه الإنسان.

ويبقى بعد ذلك السؤال: ألا يؤدى مفهوم النقد الفلسفى باتجاهاته المتعددة التى عرضنا لها، إلى فرض مفهوم ضيق ومحدد للأدب يربطه بالضرورات الكامنه فى أدب حقبة معينه؟ وهل لأن أدباً ملتزماً التزاماً عميقاً ولد ونشأ، ينبغى أن يكون كل أدب ملتزماً؟ ويضيفون أن كون العمل الأدبى ملتزماً أولا، لا يتضح إلاّ بعد ظهوره وتحوله إلى موضوع اجتماعى، يستطيع المجتمع أن يفيد منه كيفما يشاء.

والحقيقة أن بعض الباحثين يرون أنه من المؤكد أن نقداً يحكم على الأعمال الأدبية على ضوء معيار وحيد مثل التماسك فى النظرة للعالم؛ أو صدق وأصالة تفكير الكاتب، أو يرفض من ناحية أخرى أن ينظر للشعر نظرة شعرية خالصة، أو يرفض للأدب أى عمومية، مثل هذا النقد لا يمكن وصفه سوى بأنه يفرض منظوراً ضيقاً للأدب.

غير إنه إذا كان هذا شأن الاتجاهات المختلفة فى النقد الفلسفى وما

تثيره من مناقشات واعتراضات، فإن نظرية جيرار فى الرواية لايعينها ما ينبغى أن يكون، بل هى تحلل بعمق ما هو كائن، بالنسبة للطبيعة الإنسانية وللرواية على حد سواء.

الكذب الرومانتيكى والحقيقة الروائية :

فى عام ١٩٦١ صدر لرينيه جيرار كتابه: الكذب الرومانتيكى والحقيقة الروائية[٤]. ويبدو أن عنوانه الغريب لم يدفع كثيراً من نقاد الأدب إلى الاهتمام به. ومن بابٍ أولى لم يتصور الفلاسفة أن موضوع الكتاب يمكن أن يكون له صلة الفلسفة. وهكذا لم يُقدّر للكتاب أن يهتم به إلاّ عدد محدود من خاصة الباحثين استطاعوا بواسطة سلسلة من المقالات النقدية أن يلفتوا الأنظار رليه.

ولقد كان أول عهدنا بالكتاب واهتمامنا به، إشارة عابرة له وردت فى مقدمة كتاب لوسيان جولدمان عن علم اجتماع للرواية الذى صدر فى باريس ١٩٦٤. فقد ذكر أنه وجد تشابهاً غريباً بين النتائج التى توصّل لها الفيلسوف المجرى لوكاتش فى كتابة «نظرية الرواية»، وبين النتائج جيرار فى هذا الكتاب. وظن فى بداية الأمر أن جيرار قرأ لوكاتش وتأثر به، غير أن جيرار أكّد له شخصياً أنه لم يسبق له الاطلاع على لوكاتش. وما يؤيد هذا أن كتاب لوكاتش لم يُترجم من الألمانية إلاّ عام ١٩٦٣، أى بعد صدور كتاب جيرار بعامين على الأقل.

ولعل المشكلة الأولى التى يطرحها كتاب جيرار هى: هل هذا كتاب فى الفلسفة اتخذ من الرواية موضوعاً له، أو هو دراسة فى النقد الأدبى؟

أجاب على هذا السؤال الهام - كل من وجهة نظره - كاتبان، أحدهما فيلسوف هو جان كوهن[٥]، والثانى ناقد أدبى هو ميشيل كروزيه[٦].ولقد

رأى كوهن أن عنوان الكتاب تسبب فى أن يخفى عن الانظار أهميته البالغة، فمَنْ كان يتصور أن وراء هذا العنوان: «الكذب الرومانتيكى والحقيقة الروائية» يوجد ليس مجرد مفهوم أصيل للرواية، وإنما أيضاً فلسفة جديدة للانسان؟ أمّا ميشيل كروزيه فقد ذهب إلى أنه من العسير تحديد المدرسة أو الميدان الذى ينتمى إليه كتاب جيرار. فهو ككل الكتب الجديدة والجسورة التى تقلب موازين التصنيفات السائدة، ولا تلقى بالاً إلى حدود التاريخ الأدبى، ولا مسلمة«التشابه» التى ينهض على أساسها.

والحقيقة أنه لن يُتاح لنا أن نحكم على مدى موضوعية هذه الآراء قبل أن نعرف أولاً ما هى نظرية جيرار.

نظرية الرغبة المثلثة:

لا بدّ لنا منذ البداية أن نشير إلى أننا لن نستطيع فى بضع صفحات، أن نحيط بكل جوانب الدراسة العميقة التى قدمها جيرار فى كتابه، والتى قدم بها نظرية جديدة حقاً للرواية. ومن ناحية أخرى يقيم جيرار تحليله أساسا على نماذج شهيرة من الأدب الروائى العالمى، وهذا يفترض بطبيعة الحال أن القارئ يمتلك حداً أدنى من الدراية بها. وإذا كان هذا يصدق على القارئ الأوربى، فقد لا يصدق على القارئ العربى. غير أنه مما يخفف من هذه الصعوبة أن عدداً لا بأس به من الروايات التى يعتمد عليها جيرار، قد تُرجِم إلى اللغة العربية. ومن بين هذه الأعمال: دون كيشوت لسرفانتس (ترجمها: عبد الرحمن بدوى)، مدام بوفارى لفلوبير (ترجمها المرحوم د. محمد مندور)، وشرع الدكتور الدروبى فى ترجمة الأعمال الكاملة لدوستويفسكى، وقد سبق أن ترجم له على أى حال عدداً من رواياته. ولسنا متأكدين مما إذا كانت رواية «الأحمر والأسود» لستندال قد تُرجِمت أولا. أمّا بروست فى روايته الشهيرة «البحث عن الزمن الضائع» فلم يترجم.

غير أن أهم صعوبة فى عرض نظرية جيرار أنه يعتمد فى بعض تحليلاته على مصطلحات فلسفية يستمدها- بدون أن يذكر ذلك صراحة- من بعض الفلاسفة الوجوديين وخاصة هيدجر، مما يحتاج إلى جهد خاص لنقل معانيها بأكبر قدر من الدقة للقارئ.

وأيًا ما كان الأمر، فإننا سنقنع بأن نعرض أمام القارئ، الخطوط العريضة لنظرية جيرار ضاربين صفحاً عن كثير من النقاط التفصيلية. فكل ما نهدف إليه، إن نظهر مدى إسهام الفلسفة فى نقد الأعمال الأدبية، داخل المدرسة التى يُطلق عليها فى فرنسا مدرسة النقد الجديد.

ولعلّ السؤال الذى يفرض نفسه منذ البداية، هو: ما الذى جعل كتاب جيرار، يوصف تارة بأنه كتاب فى الفلسفة، وتارة بأنه كتاب فى صميم النقد الأدبى؟

الواقع أن السبب فى ذلك، أن جيرار نفسه يعتقد أنه لا يمكن أن تنفصل نظرية الإنسان عن نظرية الرواية. بعبارة أخرى، استطاع جيرار عن طريق تحليله لعدد من الروايات العالمية الشهرية، أن يصوغ نظرية عن الطبيعة الانسانية. ونظرية عن الرواية فى نفس الوقت. وما دام قد تطرق للحديث عن الطبيعة الإنسانية فإنه يكون قد نفذ بصورة أو باخرى إلى عالم الفلسفة وابتعد بذلك عن النقد الأدبى بمعناه الدقيق.

النقطة الثانية التى ينبغى ايضاحها قبل أن ندخل فى تفاصيل نظريته، هى ماذا يقصد بعنوان كتابه: الكذب الرومانتيكى والحقيقة الروائية؟ يقسم جيرار الرواية إلى نوعين: رواية «روائية» ورواية «رومانتيكية»، وكليهما يقف فى قطب مضاد للآخر، كما تقف الحقيقه فى مقابل الكذب. ذلك أن الرواية «الروائية» فى نظره هى التى تكشف عن حقيقة الإنسان، فى حين أن

الرواية «الرومانتيكية» تخفى هذه الحقيقة. ولكن ما هى حقيقة الإنسان؟

لقد ظَن جيرار أنه وجدها عند خمسة روائين مختارين هم: سرفانتس، وستندال، وفلوبير، وبروست، ودستويفسكى.

وهم جميعاً- بالرغم من الاختلافات التى توجد بينهم- كشفوا عن نفس الوجه للانسان، ولكهم توصّلوا لنفس الحقيقة وهى عدم أصالة الكائن الإنسانى. ولنقف وقفه قصصيرة عند هذا المصلطح «الأصالة» Authenticité ومشتقاته، إذْ أنه يُستخدم بمعانٍ جد مختلفة فى القانون والفلسفة والأدب، ومن مشكلات هذا المصطلح أنه يستخدم فى الأدب بوجه خاص بمعانٍ متبانية وطريقة غير دقيقة. ولعلنا لو رجعنا إلى «لالاند» فى معجمة الفلسفى المعروف، لتحديد معانى هذا المصطلح، يكون ذلك جديراً بأن يجعلنا نتقدم فى عرضنا بخطى واضحة. يرى لالاند أن هناك ثلاث معانٍ لهذا المصطلح(٧). المعنى الأول له اتصال بالمستندات والوثائق، حينما يوصف المستند بأنه صحيح، أو حينما يُتحَقق من نسبة عمل فكرى أو أدبى إلى مؤلفة، وفى مقابل ذلك يُقال مستند مزيف أو عمل مزيف. أمّا المعنى الثانى فيتصل بمجال القانون وخصوصاً ما يتعلق بالعقود وتوثيقها، فيقال عقد رسمىauthentique أى العقد الذى يوثق أمام موظف رسمى مسؤول. ثم نجىء أخيراً إلى المعنى الثالث الذى يهمنا بوجه خاص، والذى يقول عنه «لالاند» إنه المعنى الشائع والغامض معاً. فنجد أنه ينصرف إلى الصفات الآتية: مشروع، أصيل، مخلص، متطابق مع مظهره، أحياناً يُقصد به «الحقيقى» غير أن لالاند في نقده للمصطلح يوصى بعدم استخدامه بالمعنى الثالث بالذات، لعدم دقته من وجهة النظر اللغوية، ولأنه مستعار من اللغة القانونية، وهو بذلك لا ينصبّ إلاّ على المصدر لا على

المضمون. فالقول بأن مستنداً ما صحيح، يعنى فقط أن مصدره صحيح بغضّ النظر عن مضمونه. ولكن استخدام المصطلح بالمعنى الثالث يعطى انطباعاً بالاحترام قد يدفع إلى قبول المضمون دون مناقشة.

وخلاصة ذلك كله، أن استخدام مصطلح «الأصالة» بالمعنى الثالث تحفّه مخاطر الغموض وعدم التحديد، وإنْ كما نرجو أن نلقى عليه مزيداً من الأضواء يكشف عن معناه كما يستخدمه جيرار بالذات، لأن هذا المصطلح يتخذ معانى خاصة ومحددة بالغة التحديد فى فلسفة هيدجر، وليس هناك مجال للتفصيل فيها[8].

عدم أصالة الكائن الإنسانى :

خلص جيرار إذنْ من تحليله لأعمال الروائيين الخمسة الكبار الذين حلل رواياتهم، إلى أنهم جميعاً توصّلوا إلى عدم «أصالة» الكائن الإنسانى.

ولكن ماذا يقصد جيرار بذلك على وجه التحديد؟ إنه يرى أن البطل الرومانتيكى يظّن نفسه أصيلاً، بمعنى أنه يعتقد أنه يستمد رغباته من نفسه هو. وحتى العواطف التى تضطرم بين جوانحة وتحركة، يظن أنه تنبع منه. وكذلك الحال بالنسبة «للوجودى» وريث «الرومانتيكى»، فهو يظن نفسه «حراً» وسيد نفسه.

وهكذا يمكن القول إن الرومانتيكيين والوجوديين يتفقون معاً على الوقوع فى نفس الوهم. كل واحد منهم، رومانتيكاً كان أو وجودياً، يظن أن نفسه نفسه، وأن رغبته أو إرادته هى التى تقوده. وهذا اعتقاد شائع ولا شك، حتى ليتخذ مظهر الحقائق الفعلية. ليس أدل على ذلك، من أن العبارة الشائعة «أنا أرغب فى هذا الشىء» عبارة إثباته، تكاد تتشابه مع الكوجيتو الديكارتى الشهير «أنا أفكر، إذن أنا موجود».

هذا هو ما يطلق عليه جيرار على وجه الخصوص «الكذب الرومانتيكى» لأنه فى الحقيقة «لايحدث أننى أرغب فى شىء، ولكنه «الآخر» الذى يرغب من خلالى».

وهنا يدخل جيرار العنصر الأساسى فى تحليلة وهو فكرة «الآخر» فعنده أن مَردَّ عدم أصالتنا ككائنات انسانية، أننا نخلق رغباتنا، وهى بالتالى لا تنبع من ذواتنا، ولكنها دائما مستعمارة من الآخرين. شىء أشبه بالأصل والصورة، أو النسخة الأصلية والنسخ بالكربون. فكل واحد منا صورة باهتة للآخر. هذا «الآخر» هو الذى يوحى لنا برغباتنا، وهو الذى يتحكم فى أهوائنا «الوسيط»Médiateure. فعنده أنه باستثناء حاجاتنا العضوية الخاصة، كالجوع والعطش، فكل رغباتنا مفروضة علينا من الخارج، عن طريق «الوسيط» الذى قد يكون شخصية مرئية حقاً أو خفية.

فلننظر إلى دون كيشوت، أولى الروايات الحديثة. سنجد أن هذا الشخص البسيط الطيب، يقرر فى أحدى الأمسيات أن يهجر قريته، كى يذهب سعياً وراء صراع العمالقة. وهو يرتدى لذلك ملابس الفرسان ويمتطى جواده ويتبعة تابعه الأمين سانكو راكباً حماره. ما الذى جعله يسلك هكذا؟ إن هذا سؤال جوهرى، لأنه يتعلق بالدوافع الخفية التى تكمن وراء أفعالنا والتى حولها كل فلسفات عصرنا.

أجاب سرفانتس على هذا السؤال- كما يقرر جيرار- بمنتهى الوضوح وإن كان الهوس التفسيرى عند الشراح المحدثين استطاع أن يخفى الحقيقة: لقد خضع دون كيشوت لمواضعات «المودة» فى زمانه! فقد قرأ روايات الفروسية، وخضع لإغراء «المثل الأعلى» الذى كان سائداً فى عصره. وهو إذا ما تمنطق بأسلحة الفرسان، وحاول أن يقلدهم، فذلك ببساطة لأنه أراد أن

يقلّد «أماديس» الأسطورى، الذى كانت تُكتب عنه أقاصيص البطولة النادرة، المحملة بالمغامرات المذهلة. شىء أشبة ببطولات عنتر ابن شداد وأبى زيد الهلالى فى الأدب العربى.

دون كيشوت مجنون ولا شك، ولكن جنونه- فى نظر جيرار- هو جنون كل الناس! وإذا كان «أماديس» فى حالة دون كيشوت هو «الآخر» أو «الوسيط»... بمصطلحات جيرار- الذى أملى على دون كيشوت أن يقلّده وينهج على منواله، فإننا نجد وسطاء آخرين، وبصور مختلفة عند الروائيين الكبار الآخرين.

لنأخذْ مثلاً فلوبير فى روايته الشهيرة «مدام بوفارى». نجده يصور إيما بوفارى الفتاة الريفية الأصل التى فتنتها مشاهد الهوى والغرام والحياة الباذخة المترفة التى تفيض الروايات الرومانتيكية فى وصفها. وهى حين تقابل شارل بوفارى طبيب الأقاليم الذى كان يعالج والدها، تستطيع بجمالها الأخّاذ أن تفتنه حتى يتزوجها. ولكنها طوال حياتها تسيطر عليها الرغبة العارمة فى الحياة المترفة اللذيذة، التى لا تستطيع الحياة الزوجية الخاملة البليدة التى منحها لها شارل أن تحققها لها. وكل ذلك يدفعها للوقوع فى مغامرات غرامية متتالية وتظل تسقط المرة تلو المرة، ويعد كل تجربة عاصفة، تزلزل أركانها تنتابها فترة هدوء. ولكن ما تلبث مشاهد الروايات التى ملأت عليها خيالها أن تعاودها مرة ثانية نابضة بالحياة، فإذا بها تندفع مرة أخرى فى طريق الحب والاثم والخطيئة.

إن ايما بوفارى لم تصغ رغباتها على هواها، ولكنها استعارتها واستمدتها من الروايات الأدبية الرومانتيكية. هذه الروايات هى «الآخر» أو «الوسيط» الذى أملى عليها رغباتها، وقادها من بعد نحو مصيرها

المحتوم. هذه الروايات تماثل تماماً روايات الفروسية ومغامرات أماديس التى أضلّت عقل دون كيشوت وهكذا فكلا من كيشوت تأثراً بروايات الفروسية، وإيما بوفارى تأثرا بالروايات الرومانتيكية، استعارا رغباتهما من الآخرين، أليس ذلك دليلاً قاطعاً على عدم الأصالة؟

وبنفس المنهج يحلل جيرار رواية ستنال المعروفة «الآحمر والأسود». وفى هذه الرواية صّور ستندال نموذجاً شهيراً فى الأدب العالمى: جوليان سوريل الانتهازى المتسلّق، الذى استطاع من خلال عمله عند أسرة المركيز دى لامول العريقة الفخورة بنبالتها، أن يوقع بابنه المركيز سليلة المجد والفخار، وأن يتخذها عشيقة له. ولم يكن جوليان يحب حقاً ماتليدا دى لامول، ولا هى كانت تحبه فى البداية. لم تدفع أحدهما رغبة حقيقية، ولكنه «الآخر» الذى يشير علينا بموضوع رغباتنا.

كان جوليان معجباً بنابليون، ويهفو إلى تقليده، وكانت سجلات معارك الجيش العظيم تلهب خياله. وحلّت هذه السجلات محل روايات الفروسية عند دون كيشوت، والروايات الخالية عند ايما بوفارى. فمنها استمد كل أحلامه ورغباته فى العظمة، والسعى نحو الوصول إلى أعلى المراتب. وكذلك ماتيلدا دى لامول كانت تستقى نماذجها من تاريخ أسرتها.

إن كل الشخصيات التى خلفها ستندال- فى رأى جيرار- تضطرم فى أعماقها رغبات مستعارة من الآخرين. وهكذا نجد التطبيق الكامل لنظرية الرغبة المثلثة فى أعمال ستندال.

ونكتفى بهذه الأمثلة من دون كيشوت، ومدام بوفارى، والأحمر والأسود لأن المقام يضيق عن التعرّض لأعمال بروست ودوستويفسكى.

ولكن ما يلفت النظر حقاً عند جيرار، أنه يصوغ نظرية عامة عن الطبيعة

الإنسانية، وعن الرواية أيضاً. والموضوع الرئيسى عنده يتركّز، فى أنه كان من الممكن ألاّ نرغب اطلاقاً فى شىء ما، مالم يقل لنا أحد أنه مرغوب فيه. وهذه الحقيقه نخفيها بعناية، لأنها قاتله. والرواية على وجه خاص هى التى تقع على كاهلها كشفها وإبرازها للعيان.

إن الروائى بمفرده يمتلك الفهم الواضح، فهو الوحيد الذى يعرف ويقول ما نخفية عن أنفسنا: ليس هناك على سطح البسيطة ما هو قادر على أن يخفف من حدة رغباتنا، ليس هناك بين الموضوعات والأشياء التى نجهد أنفسنا فى السعى وراءها مهما تباينت كالنقود، والسلطة، والحب، ما هو قادر على أن يروى علينا ويشبعنا. فكل إنسان يتنازل سريعاً عن كل رغبة، إذا ما كان «الآخر»، لم يكن هناك لكى يحفزه على طلبها.

لقد اعترف علم النفس منذ أمد طويل بأهمية المحاكاة فى الحياة النفسية. ولكنه قصر أثرها على القشرة العليا من الشخصية، ذلك أن أمثالنا ومعتقداتنا ربما تعبر عن أكثر مشاعرنا سطيحة. ولكن تحت هذه القشرة الخارجية يكمن الجزء الحقيقى من الشخصية، أو «الأنا العميق» بتعبير برجسون.

وعلى أساس هذا التصور للشخصية الإنسانية، يمكن أن تؤسس بطبيعة الحال مجموعة قيم متماسكة «للأصالة» وهذا ما ذهبت إليه القيم الرومانتيكية حينما أقامت نفسها على القاعدة: «كنْ نفسك» وارفض المطابقة، ولتعبر عن نفسك بكل حرية وانطلاق. ولكن جيرار يرفض هذه القيم، كما يرفض هذا التصور للشخصية الإنسانية. «فالأنا العميق» لا وجود له. فحالما يترك الشخص عالم الرغبة الحيوانية لكى ينفذ إلى عالم الرغبة الإنسانية، فهو يترك الأصيل لكى ينفذ إلى الزئف، أو هو يدخل

فوراً فى مجال عمل «الوساطة» Médiation حيث يفعل «الوسطاء» على اختلاف أشكالهم، فعلهم فى النفوس الإنسانية ويجعلونها تهوى هذا أو تكره ذاك. كما هو الأمر بالنسبة لدون كيشوت وإيما بوفارى، وجوليان سوريل.

وعلى ذلك يمكن القول أن يضطرم فى أعماقنا ضربان من الرغبات يمكن أن نعبر عن الاختلاف بينهما ، باستخدام استعارة. فالرغبة الحيوانية مباشرة وتعبّر عن نفسها بخط مستقيم يذهب من الذات إلى الموضوع. أمّا الرغبة الأنسانية فمستعمارة من «الآخر» ويمكن تمثيلها بمثلث له رؤوس ثلاثة يتكّون من: (الإنسان الراغب)، والموضوع (الشىء المطلوب)، والوسيط (الآخر الذى يلى على الإنسان الرغبة).

الرغبة الثملثة واحتذاء الغير :

يتساءل جيرار ما هو الأسم الذى يمكن اعطاؤه للشكل المثلث الرغبة؟ يرى أن يُطلق عليه سنوبزمSnobisme، والتى يمكن مع بعض الاجتهاد أن نترجمها «باحتذاء الغير» والذى يحتذى غيره Snob هو الذى يجعل الآخر يقوده ويرشده إلى ما هو جميل، ويلفت نظره إلى ما هو حسن وما هو حق. احتذاء الغير هو الشكل العام لكل رغبه وكل انفعال. والإنسان بذلك يحتذى غيره لأنه كائن اجتماعى. وإذا كانت الاجتماعية -Sociabil ite(أى العيش فى جماعة) جوهر الإنسان، فإن احتذاء الغير هو جوهر الاجتماعية.

ويذكر جيرار أنه قد وجهت بعض الانتقادات لبروست بصدد روايته «البحث عن الزمن الضائع»، وذلك للجزء الضخم الذى خصصه لوصف ضروب السلوك التى تنطوى على احتذاء للغير، وذلك على حساب موضوعه

الحقيقى وهو الذاكرة أو الحب. ولكن احتذاء الغير فى الحقيقة لا يمكن اعتبار أنه يعيش على سطح الرواية، وإنما هو لبها وصميمها. فالذاكرة نفسها لم تكن فى نظر بروست سوى إمكانية لإعادة اكتشاف «الأصالة» للحياة المعاشة. إنه الإلهام العبقرى للروائى الذى جعله يركز نظرته على ما هو السر الجوهرى فى نفس الإنسانية، إن إحتذاء الغير الذى كشف عنه بروست النقاب، والذى كان متركزاً فى الطبقات العليا من المجتمع فى نهاية القرن التاسع عشر، أصبح شائعاً ماهيته. «فالوساطة» خالدة مادامت هى التى تعرف الإنسان، ولكن صورها اختلفت عبر الزمن.

ومن هنا يصل جيرار إلى أن هناك تاريخاً «للوساطة»، ولهذا السبب هناك تاريخ «للرواية». فمن سرفانتس حتى دوستويفسكى مرت ثلاثة قرون، غيرت فيها «الوساطة» خلالها من شكلها، وكذلك تغيرت الرواية معها. وهكذا يبدو الرباط الوثيق بين الجانب الفلسفى والجانب النقدى الأدبى فى نظرية جيرار.

الوساطة الخارجية والوساطة الداخلية :

غير أن الوساطة ليست نوعاً واحداً، بل إن هناك وساطة خارجية، ووساطة داخلية، والاختلاف بيهما يُرد أساساً إلى الاختلاف الذى لحق بوضع الآخر «أو الوسيط» فى علاقته مع الذات الراغبة. عند سيرفانتس كان الوسيط أسمى من الذات. كان «أماديس» بطلاً أسطورياً، نصف إله. ولم يكن دون كيشوت يطمح إطلاقاً فى منافسته، فقد قصر جهده على تقليدة لا أكثر ولا أقل. وهذه هى الصورة الخارجية للوساطة، حيث لا يختلط الوسيط بمجال الذات الراغبة، أو بعبارة أخرى حيث لا يختلط مجال «الآخر» بمجال المقلّد هناك بعد كافٍ بينهما. غير أن هذا البعد ظلّ يتضاءل شيئاً فشيئاً

حتى حدث اندماج كامل بين المجالين، وهذه هى صورة الوساطة الداخلية. وحدث هذا التطور على درجات، فقد استطاع فوبير مثلاً فى «مدام بوفارى» أن يقدم على تحول حاسم. كانت بورفارى تستقى نماذجاً حقاً من كائنات خيالية تعتبرها أعلى منها، ولكن المسافة قربت بين الأصل والصور. وعند ستندال لم يكن النموذج إلاً مساوياً للمقلّد وشبيهاً له. وبذلك نكون قد إنتقلنا إلى الوساطة الداخلية.

وهناك نتيجة بالغة الأهمية يمكن استخلاصها من هذه التفرقة التى قد تبدو مجردة بين والوساطة الخارجية والوساطة الداخلية.

فالوساطة الخارجية، وساطة بغير منافسة، فليس هناك إنسان يتنافس مع شخص أسمى منه، والجميع يقّرون ويعترفون بذلك. وليس هناك مَنْ يسعى لسلب ما عنده، والمقلّد يقنع ببديل عماً عند هذا الإنسان الأسمى. وهكذا فالطفل يمكن أن يقلّد البالغ ولكن بغير أن يريد تجريده مما يمتلك. وبذلك يمكن القول إن الصورة الخارجية للوساطة صورة طيبة. ولكن فى الصورة الداخلية للوساطة، فالوسيط والمقلّد، يريدان نفس الشىء وهكذا ينشأ الصراع. فلا يمكن للإنسان أن يرغب فى نفس الشىء الذى عند الآخر بغير أن تكون هناك إرادة من جانبه لسلبه منه. فتقليد مَنْ يساويك هذا يعنى فى نفس الوقت أن تعجب به وأن تكرهه. فالوساطة الداخلية إذنْ سيئه، لأنها مرتبطة بالصراع بالضرورة وتدخل فى قلب الإنسان ما يسمية ستندال «بالمشاعر العصرية» «المودرن»، أى الحسد والغيرة، والكراهية العميقة.

وعندما يمتلك «الآخر» أو «الوسيط» الشىء المطلوب، فإنه يصبح النموذج والعقبة فى نفس الوقت. ويخلى الإعجاب مكانه للكراهية، وهذا الخليط من المشاعر المتضاربة يولد الغيرة، وهى الشعور الذى يُعد مفتاح الحياة الحديثة.

علاقة الوساطة بتركيب المجتمع :

وجدت الغيرة فى كل الأزمان، ولكن تركيب المجتمع القديم لم يعطها الفرصة لكى تنتج آثارها. الغيرة من الآخر، تعنى الرغبة فى سلبة ما يمتلك ولا يكفى أن يكون ذلك ممكناً، فلا بدّ أن تمتلك الحق فى ذلك. والإنسان لا يحس بالإحباط إلاّ إذا قارن نفسه بنظرائه.

ولكن التدريج الاجتماعى الصارم، والحواجز الطبقية المنيعة فى المجتمع القديم، كانت تخلق للمكانه فى المجتمع سمواً ورفعه معترفاً بها من الكافة كان يسمح لِمنْ هو أدنى أن يقلّد نموذجة بغير أن يتنافس معه. كان أعضاء الطبقة الأرستقراطية يلقدون الملك بغير أن يتنافسوا معه من ناحية، وبغير أن يحسوا بالمهانة من ناحية أخرى. كان التقليد شعورياً ومقبولاً. والمجتمع القديم بذلك كانت تسوده الوساطة الخارجية.

ولكن فى المجتمع الحديث، تحطمت كثير من الحواجز الطبقة، ولم يعد للتدريج الاجتماعى القائم على عراقة المنبت والأصل، سطوته القديمة. ومعنى ذلك أن «الوسيط» أو «النموذج» أصبح هو «النظير». بمعنى الإنسان يتطلع الأن أساسا إلى نظرائه. وهكذا تتغير صورة الوساطة، فهى تنتقل من مستوى الشعور إلى مستوى اللاشعور، ويجهد الإنسان فى إخفائها، والغيور لا يقر بأنه غيور ولا الذى يحتذى غيره يعترف بذلك.

ثم يخلص جيرار من تحليله إلى إصدار حكم عام فيقول إن الصورة الغيورة من الوساطة هى صورة الديمقراطية الحديثة. فمع الإلغاء المتزايد للفوارق بين الطبقات فإن الوساطة بالضروة تقع بين النظراء. ففى المجتمع الذى يكون فيه الأفراد أحراراً ومتساويين بنص القانون، لا ينبغى أن يكون هناك مَنْ يحتذون غيرهم. ولكن لا يمكن من ناحية أخرى وجود مَنْ يحتذون

غيرهم إلاّ فى مثل هذا المجتمع، فاحتذاء الغير فى الواقع يتطلّب المساواة التامة.

ويستشهد جيرار بالثورة الفرنسية، على أساس أنها أسلمت الناس لفعل الوساطة الداخلية. ويتبس فقرة هامة من المؤرخ الفرنسى الشهير «توكفيل» صاحب المؤلفات المعروفة عن تاريخ «النظام القديم» فى فرنسا، إذْ يقول إن هذه المساواة نفسها التى تسمح لكل مواطن أن تكون له آمال ضخمة، جعلت كل المواطنين ضعفاء كأفراد، فهى تحدد قواهم من كل الجوانب، فى نفس الوقت الذى تسمح فيه لرغباتهم أن تتزايد. وعلى عكس ذلك فى النظام القديم، فقد كانت سلطة الفرد لا تمتد لما وراء حقه. وكان ممكناً بالنسبة له ألاّ يرغب فيما يعرف ألاّ قدرة عنده لامتلاكه. ولكن مع قدوم الديمقراطية، فإن الحقوق التى مُنحت للناس بالغة الضخامة، فى حين أن سلطاتهم الفعلية بالغة الضآلة، كل شخص نظرياً له كل الحقوق ولكنه عملياً لا يمتلك أى سلطة. إن مجتمع المساواة لم يفعل سوى أنه زاد من شقاء الإنسان وذلك بتعميق رغباته.

وهنا يصوغ جيرار قانوناً أساسياً «للوساطة» :

«تصبح الرغبة دائماً أكثر عمقاً كلما كان الوسيط أقرب إلى الذات الراغبة».

وتفسير ذلك أن الشيء الذى يمتلكة كائن أسمى، يمكن أن يبدو أنه لا يمكن أمتلاكة، ويمكن للانسان ألاّ يفكر فى الحصول عليه. فدون كيشوت لا يسعى نحو التساوى بأدميس، وكذلك رجل البلاط لايبحث فى أن يحل محل الملك. ولكن الشئ الذى يمتلكه أحد نظرائنا، يظهر لنا وكان من حقنا امتلاكه، فالرغبة تصبح أكثر عمقاً. والمنافسة تصير أكثر عنفاً كلما كانت

هناك مساواة، والمجتمع اللاطبقى، إنْ وجد، لن يكون مجتمعا بلا منافسة. بل على العكس إن المنافسة ستصل وقتئذ إلى ذروتها. وإذا كانت المنافسة يمكن أن تؤدّى للحصول على المزايا الضخمة، إلاّ أنها أيضاً تُعدّ مصدراً لآلام روحية أكثر جسامة. وعلماء الاجتماع الوضعيون يأملون فى المستقبل أن تُحلّ هذه المشكلة، باعتبار أن الصناعة الحديثة قادرة على زيادة حجم السلع المادية إلى ما لانهاية. وإذا حُلَّت مشكلة الندرة حُلَّت مشكلة المنافسة. ولكن جيرار يرى أنهم يؤسسون تفاؤلهم على خطأ : فهم يعتقدون أن الانسان لايرغب إلاّ فى السلع المادية، التى سيوفرها له تقدم العلم، مما يسمح بالرخاء الشامل فى المستقبل. ولكن الرخاء لن يتحقق بمجرد توافر السلع التى يرغب فيها الإنسان. فماذا عن سعى الإنسان للحصول على المكانة فى المجتمع؟ إن المكانه لا يمكن تقاسمها، واقتصاد المكانه على ذلك سيكون دائما اقتصاداً قائماً على المجاعة.

والمساوأة لن توجد أبداً لأنها تقتل الرغبات الإنسانية. فحالما تُشبَع حاجات الانسان المادية، فإنه سرعان ما يسعى لاختراع امتيازات جديدة، ويظل يخلق بلا انقطاع طوائف متميزة جديدة، ودوائر مغلقة جديدة، مقصورة على بعض أعضاء المجتمع دون غيرهم. وكل مجتمع مهما كانت نظمه معرض للانقسام لأنه ليست المصالح هى التى تخلق البرامج الإيديولوجية والسياسية وغيرها، ولا هى البرامج التى تخلق التعارض. ولكنه التعارض فى المصالح الذى يتسبب فى نشأة البرامج. ليس الاختلاف هو الذى يؤدى إلى الصراع الطبقى، ولكنه الصراع الذى يؤدى إلى الاختلاف. والصراع من أجل السلطة صراع مميت لأن السلطة مرادفة تماماً للامتيازات.

تقدير نظرية جيرار :

هذه هى الخطوط العريضة لنظرية جيرار فى الإنسان وفى الرواية معاً وإذا كان قد سبق لنا أن عرضنا تحليل جولدمان السوسيولوجى لتطور الشكل الروائى، وعلاقته بتطور شكل المجتمع الرأسمالى، فهاهنا نظرية فلسفية تحاول أن تعبر الشكل لكى تنفذ إلى صميم الموضوع، لكى تحلل ماهية الطبيعة الانسانية وتربط ذلك بتحديد لجوهر الرواية.

ومن الواضح- كما يعبر عن ذلك كوهن بحق فى دراسة له عن نظرية جيرار- أنها نظرية غير متفائلة، ولا تتضمن فلسفة للتقدم، بل على العكس ففى رأى جيرار أن الوساطة الخارجية صورة طيبة للوساطة، لأنه ليس فيها هذا الصراع المميت الذى يميز الوساطة الداخلية، بما تثيره من مشاعر الكراهية والحسد والغيرة. الوساطة إذنْ فى انتقالها من الخارج إلى الداخل تهبط وتنحط وفى نفس الوقت تزيد المعاناة وتشتد.

ولكن يثور هنا سؤال: لماذا هذه الحتمية التى يفرضها جيرار «للوساطة»؟ ولماذا حكم على الانسان أن يكون عاجزاً عن أن يرغب بنفسه أن الإجابة على هذا السؤال يستعيرها جيرار من بعض الفلسفات السائدة فى عصرنا بغير أن يذكر ذلك صراحة. هذه الفلسفات التي ترى أن الإنسان فارغ ويعلم أنه فارغ، والإعجاب الذى يمنحة للآخرين ليس سوى انعكاس لاحتقاره الخفى لنفسه.

والحقيقة أن نظرية جيرار لا يوافق عليها عديد من المفكرين والكتّاب الذين يثقون فى مستقبل أفضل للإنسان. وفى قدرته على تحطيم جميع العقبات التى تقف فى طريقة.

غير أن السؤال الأهم هو: كيف يمكن فصل النقد الأدبى فى هذا الكتاب

عن الفلسفة؟ فى رأى بعض النقاد، أنه يمكن أن نقبل الوساطة كمقولة إنسانية ونرفضها كمقولة روائية. ويمكن أن نقبلها بالنسبة لرواية ما، ونرفضها بالنسبة لرواية أخرى. إن الباب مفتوح أمام النقاد المتخصصين لكى يقرروا بأنفسهم بناءً على دراساتهم، إذا كانت مقولة «الوساطة» كما عرضناها، تفتح أبواب جميع الروايات التى حللها جيرار بما فيها دون كيشوت أولاً.

أمّا بالنسبة لنظرية جيرار عن الإنسان فهى ككل فلسفة، إمّا أن تقبل مقدماتها وإمّا أن نرفضها، ويغض النظر عن تماسكها الداخلى.

بذلك نكون قد انتهينا من العرض الوجيز للأجنحة الثلاثة لمدرسة النقد الجديد فى فرنسا: الجناح النفسى، والجناح السوسيولوجى، والجناح الفلسفى.

ولعلنا فى الفصل القادم نستطيع أن نحدّ الحدود بين النقد الأدبى وبين العلوم الاجتماعية حينما تنزع إلى دراسة الأدب، من خلال نظرة تقديرية شاملة لمدرسة النقد الجديد.

مدرسة النقد الأدبى الجديد فى الميزان

مدرستان للنقد الأدبى الجديد:

نستطيع الآن بعد أن عرضنا للأجنحة الثلاثة من مدرسة النقد الأدبى الجديد الفرنسية: الجناح النفسى، والجناح السوسيولوجى، والجناح الفلسفى، أن ننظر نظرة تقديرية فاحصة لهذه المدرسة، وغرضنا من ذلك أن نظهر بوضوح الفاصل بين النقد الأدبى بمعناه الدقيق، وبين العلوم الاجتماعية حينما تنزع لدراسة الأعمال الأدبية. غير أنه لا بدّ لنا أن نشير إلى أن مدرسة النقد الجديد الفرنسية لا علاقة تربطها بما يُطلق عليه فى الولايات المتحدة الأمريكية وانجلترا «النقد الجديد»، بل إن كلتا المدرستين- بالرغم من تشابه الأسماء- تكادان تقفان على طرفى نقيض.

فمدرسة النقد الجديد الفرنسية، تنطلق أساساً من عدم الاعتداد بالعمل الأدبى فى ذاته بل بما يكشف عنه من علامات وإشارات نفسيه أو اجتماعية أو فلسفية. وهى لذلك تنظر للعمل الأدبى كحلقة من سلسلة طويلة تشمل حياة الأديب نفسه، وكل ما صدر عنه سواء كان ذلك أعمالاً أدبية، أو مذكرات شخصية، أو خطابات متبادلة بينه وبين الآخرين. فليس الهدف تقييم أعمال الأديب من وجهة النظر الجمالية، بقدر ما هو كشف اللثام عن المعانى الخفية الكامنة بين تضاعيف السطور التى خطّها الأديب، وردّ هذه

المعانى إلى أطر مرجعية، قد تكون نفسيه أو اجتماعية أو فلسفية، حسب اهتمامات كل ناقد وتركيز على جانب أو أكثر من هذه الجوانب.

أمّا مدرسة النقد الجديد الانجلو سكسونية فهى تركّز أساساً على صياغة مقولات جمالية تساعدها على التقييم النقدى للأعمال الأدبية، منطلقة من العمل الأدبى ذاته كوحدة متكاملة. ومهما كان موقف هذه المدرسة من الدراسات الاجتماعية والنفسية والفلسفية التى تنصبّ على النص الأدبى إلاّ أن هذا لا يصرفها عن اهتمامها الأساسى وهو الكشف عن الجوانب الجمالية فى العمل الأدبى ومحاولة فك أسراره مصطنعة فى ذلك مناهج ووسائل شتى تختلف باختلاف تكوين كل ناقد، واهتماماته الخاصة.

○○○

والحقيقة أننا لو أردنا أن نعود بالأمور إلى أصولها لعرفنا أن هذا الخلاف الرئيسى بين مدرستين فى النقد إحداهما فرنسية تزعم أنها تقدم نقداً جديداً لا يهتم بالعمل الأدبى فى ذاته وما يحتوى عليه من ميزات جمالية، بقدر ما يهتم سواء بالمقاصد العميقة فيه أو ما أحاط به من ظروف اجتماعية، والأخرى أنجلو سكسونية تركز تركيزاً شديداً على العمل الأدبى ذاته؛ هذا الخلاف ليس جديداً تمام الجدة. لو اعتمدنا على دراسة سبينجارن عن «النقد الجديد» والتى نشرها منذ زمن بعيد، والتى حاول فيها أن يردّ النقد الجديد إلى إصوله، لأدركنا كيف أن هذا الخلاف له أصوله وجذوره منذ القرن السادس عشر(١). كثيراً ما أثيرت مناقشات شبيهه بصدد الشعر وطريقة دراسته وتذوقة. وهل يكتفى النقاد بالانطباعات التى تتولّد فى نفوسهم حين يقرأون القصيدة الشعرية، أم لابدّ من اصطناع مناهج بحث أخرى أكثر موضوعية تكشف عن أسرار العمل الشعرى. وعلى ذلك يخلص

سبينجارن إلى أن معركة النقد القديم والنقد الجديد والتى تُثار دائماً فى ميدان النقد بطريقة شبه دورية ليست معركة جديدة، بل إنها الصراع الدائم الذى يضطرم بين جنبات النقد الأدبى، ففى كل عصر تصارع الاتجاه الانطباعى الذى ينهض على أساس التمتع بالعمل الأدبى مع الاتجاه الدوجماطيقى الذى ينهض على أساس ضرورة الحكم على العمل الأدبى.

وهذا الصراع تختلف صوره بطبيعة الأحوال من مجتمع لمجتمع آخر ومن مرحلة تاريخية لمرحلة أخرى، ولولا ذلك لكان صراعاً عقيماً، إذا دار السنوات تلو السنوات بغير أن يضيف جديداً إلى ميدان الفكر والمعرفة.

ولعلّ من بين الملاحظات العميقة التى ساقها سبنجارن، أن الخلاف بين المدرستين حينما انتقل فى القرن السابع عشر من إيطاليا إلى فرنسا، كان بداية لتيارات متضادة فى تاريخ النقد الأدبى فى فرنسا. وهو يعلل ذلك بأن «التضاد» عميق فى الطبيعة الفرنسية. ويشهد على ذلك فى نظره المعارك التى دارت بين الكلاسيكيين والرومانتيكيين، وبين الدوجماطيقيين والانطباعيين. والحقيقة أنه يمكن تلمس شواهد إضافية على صدق هذه الملاحظة إذا ما راجعنا الكتب النقدية التى أصدرها أنصار مدرسة النقد الجديد وخصومها فى فرنسا. فحتى عناوين الكتب تكشف عن تمسك كل فريق برأية وتعصبه له، ورفضة التام لوجهة النظر الأخرى. كان الكتاب الأول الذى أشعل المعركة، كتاب ريمون بيكار الأستاذ بالسوربون «نقد جديد أم خدعة جديدة؟» وواضح بطبيعة الحال أن بيكار من ألد أعداء النقد الجديد. وقد ردّ عليه أثنان من أقطاب النقد الجديد، رولاند بارت، فى كتاب «النقد والحقيقة». ودلالة عنوان الكتاب نفسه واضحة، فهو يقصد أن النقد الجديد هو بمفرده الذى يستطيع أن يصل إلى حقيقة الأعمال الأدبية التى

فشل النقد القديم فى الوصول إليها. والكتاب الثانى هو كتاب جان بول فبر «النقد الجديد والنقد القديم أو ضد بيكار» وهو أيضا يدافع دفاعاً مطلقاً عن النقد الجديد، رافضاً دعاوى أنصار النقد القديم. ولعلّ الكتاب الذى أفلت من هذه النظرة الواحدية- إن صحّ التعبير- هو كتاب دوبرفسكى: «لماذا النقد الجديد؟» فقد حاول بطريقة ممتازة حقاً، أن يقدّم أكمل عرض موضوعى لمشكلة الصراع بين النقد القديم والنقد الجديد، وإنْ كان هو نفسة من نقاد المدرسة الجديدة.

غير أنه يبقى السؤال بعد ذلك. هل هذا الخلاف الحاد بين النقد القديم والنقد الجديد يُرَدّ إلى الطبيعة الفرنسية التى تهوى التضاد كما يذهب إلى ذلك سبينجارن، أم أن المسألة أعمق من ذلك؟ لقد أجاب على ذلك سبينجازن فى الواقع، بأن ذكر أن ذلك التضاد يتعلّق بطبيعة النقد الأدبى ذاتها. ولعل مصداق ذلك، يبدو إذا ما تتبعنا نشأة وتطور النقد الجديد الانجلوسكسونى. فبعد مرحلة قلقة لم تتحدد فيها أرضية الصراع بين النقد القديم الذى يطلق عليه «النقد التاريخى» وبين النقد الجديد، لم تشن المعركة على النقد التاريخى إلاّ فى أواخر الثلاثينات وأوائل الأربعينات، حينما بدأ أنصار النقد الجديد يشلغون وظائف رئيسية فى جامعات الولايات المتحدة الأمريكية. ومنذ ذلك التاريخ أصبح سائداً الهجوم على النقد التاريخى، ففى عام ١٩٣٨ مثلاً صدرت المقتطفات الشعرية «فهم الشعر» وهى من نشر كلينت بروك وروبرت بن وارن، وقد أدانت فى مقدمتها استخدام الشعر فى أى غرض آخر غير الشعر، سواء كان غرضاً تاريخياً أو أخلاقياً. وتأتى أهمية هذا الهجوم فى أن هذه المقتطفات كانت متداولة على نطاق واسع فى الجامعات. ويرى جورج واطسون صاحب كتاب «نقاد الأدب»، أن هذا

الاتجاه أفصح عن نفسه أيضاً فى الكتاب المعروف لرينيه ويليك وأوستن وارين: «نظرية الأدب»، الذى حاول التنظيم المنهجى لأفكار مدرسة النقد الجديد.

ولعلّ العرض السابق يكشف عن الصلات التى يمكن أن توجد بين مدرسة النقد الجديد الفرنسية ومدرسة النقد الجديد الأنجلو سكسونية، فالبرغم من تشابه الأسماء فمدرسة النقد الجديد الفرنسية هى تقريباً مدرسة «النقد التاريخى» التى ركّزت مدرسة النقد الجديد الأنجلو سكسونية هجومها عليها ومن ناحية أخرى فهذه المدرسة الأخيرة هى نفسها مدرسة «النقد القديم الفرنسية.

ولايخفى على القارىء أن كل هذه المشابهات لا ينبغى أن تغفل الفروق الدقيقة بين الاتجاهات المتشابهة فى فرنسا وفى انجلترا والولايات المتحدة الأمريكية غير ان اهم ما ينبغى إثارته من اسئلة بصدد النقد القديم والنقد الجديد، هو هل من الضرورى أن يقضى كل اتجاه على الاتجاه الآخر تماماً لكى يسود أم أن هناك مجالاً للالتقاء بين ما هو قديم وبين ما يُعد جديداً؟ لا بدّ لنا للإجابة على هذا السؤال من أن نعرض عرضاً وجيزاً لآراء أنصار النقد الجديد فى فرنسا، الذى ساقوه عن مدرستهم ضد الهجمات التى شنها عليهم أنصار النقد القديم.

دفاع عن النقد الجديد فى فرنسا :

من الطريف حقاً تتبع المعركة الفكرية العنيفة التى نشأت فى فرنسا منذ حوالى سبتمبر سنة ١٩٦٥ تاريخ نشر كتاب بيكار: «نقد جديد أم خدعة جديد؟» بين أنصار النقد القديم وأنصار النقد الجديد، وقد سبق لنا أن عرضنا لأوجه الانتقادات الرئيسية التى وجهها بيكار للنقد الجديد. وقد

يكون من المناسب أن نعرض لدفاع أنصار مدرسة النقد الجديد. وقد قام بهذه المهمة- كما سبق أن ذكرنا- رولاند بارت، وجان بول فُيبر. نشر بارت كتابه «النقد والحقيقة» فى فبراير ١٩٦٦، وأعقبة دوبرفسكى بكتابه «لماذا النقد الجديد؟» فى ابريل ١٩٦٦؛ وأخيراً نشر فيبر كتابه: «النقد القديم، والنقد الجديد، أو ضد بيكار» فى مايو ١٩٦٦[٣].

وهذه الكتب الثلاثة بالرغم من اتفاقها على هدف عام واحد، هو تفنيد دعاوى أنصار النقد القديم، والدفاع عن النقد الجديد، تفاوتت تفاوتاً شاسعاً من حيث شمول النظرة، وموضوعية العرض، وأسلوب المعالجة. والحقيقة أن آخر هذه الكتب صدوراً وهو كتاب فيبر، أكثرها ضعفاً، من وجهة نظرنا فقد سبق لبيكار أن وجه له انتقادات عنيفه وساخرة بصدد طريقته فى تحليل الأعمال الشعرية واعتماده الساذج على مقولات التحليل النفسى ومصطلحاته. ومن هنا جاء كتاب فيبر دفاعاً طويلاً عن مواقفة، وعن منهجة الذى يذهب إلى أنه ابتكره ويطلق عليه: «التحليل الموضوعى» (نسبه إلى الموضوع لا إلى الموضوعية). والكتاب بذلك لا يمثل ثقلاً كبيراً فى هذه المعركة، لأنه دفاع ذاتى محض لم يستطع أن يرقى إلى مستوى مناقشة المبادىء العامة، وقنع بالدفاع عن وجهة النظر الخاصة لمؤلفه. ولاشك أن كتاب بارت يفوقه فى الأهمية بمراحل.

النقد والحقيقة :

كان من المنطقى بعد أن جعل بيكار أعمال بارت النقدية موضع هجومه المباشر والمدخل الرئيسى لمهاجمة مدرسة النقد الجديد، أن يتصدّى بارت للرد وقد فعل بعد حوالى خمسة شهور من صدور كتاب بيكار. وقد اتبع بارت خطة محكمة حقاً. فقد بدأ فى قسم أول من الكتاب بتفيذ مسلمات مدرسة النقد القديم، فى قسم ثانٍ عرض لوجهات نظره فى أسس النقد الجديد.

والحقيقة أن بارت ليس ناقداً أدبياً عادياً، فهو أكاديمى، يمارس التدريس فى السوربون وتشغله اهتمامات عديدة. ولعل خير ما يكشف عن المناحى المختلفة لهذه الاهتمامات ما يذكره هو نفسه أنه «من المستحيل الحديث عن الأدب بغير الحديث عن اللغة، ومن المستحيل الحديث عن اللغة بغير معرفة البحوث التى جرت فى مجال علم اللغة وفى مجال التحليل النفسى. ومن المستحيل أيضاً الوقوف عند هذه البحوث بغير التكامل مع فلسفة كلية للانسان».

وهذه الفقرة تحدد فى الواقع المصادر التى يستمدّ منها بارت نظامه الفكرى. فاهتمامه باللغة قاده إلى الاهتمام بما يطلق عليه «البنائيةLe structuralime» والبنائية مصطلح مستمد أساساً من مصطلحات الأنثروبولوجيا الاجتماعية. ومن المعروف أن مصطلحى «النباء والوظيفة» من المصطلحات الأساسية التى تعتمد عليها البحوث الأنثروبولوجية والإجتماعية الحديثة. ومن السهل تعريف مصطلح «البناء» فى العلوم الاجتماعية. إذُ يمكن القول إنه «تنظيم دائم نسبياً لأجزاء يمكن لها- كتنظيم- أن تتفاعل بطرق محددة. ويعتمد نمطها على نوع ضروب التفاعل التى يمكن أن تحدث بينها»، وعلى ذلك يمكن الحديث عن بناء الأسرة الريفية فى مصر مثلاً واختلافه عن بناء الأسرة الحضرية. ومن الواضح أن اختلاف بناء الأسرة، أى العناصر الداخلية فى تكوينها من أب وأم وأولاد وجد وجدة وأخوة وأخوات.. الخ لا بدّ أن يترتب عليه اختلاف فى الوظائف التى تقوم بها الأسرة الريفية من ناحية، والأسرة الحضرية من ناحية أخرى.

وإذا كان هذا هو معنى مصطلح «البناء» كما يُستخدم فى العلوم الإجتماعية، فإنه يمكن القول إن مصطلح «البنائية» الذى استمد منه، والذى

تحت تأثير بحوث الأنثروبولوجى الفرنسى الشهير كلود ليفى شتروس قد تحول من مجرد المعاصر. وهناك محاولات الآن لتحويلها من مجرد أيديولوجية جديدة إلى منهج يُستخدم فى مجالات علم اللغة وفى النقد الأدبى وفى غيره من المجالات الأخرى المتعددة.

ويكشف عن اهتمام بارت «بالبنائية» كتابه الذى صدر عام ١٩٥٣ بعنوان: «درجة الصفر فى الكتابة»[٤]. وقد عُنى فيه بالتحليل البنائى لضروب الكتابة المختلفة، السياسية والروائية والشعرية. ومن ناحية أخرى يظهر اهتمام بارت واضحاً بعلم اللغة فى كتابة «عناصر علم العلامات» Elements de semiologie الذى صدر عام ١٩٦٤[٥] والذى حاول فيه بناءً على البحوث البالغة الأهمية للعالم اللغوى سوسيرSaussre التى نُشرت لأول مرة فى كتابه «محاضرات فى علم اللغة العام» عام ١٩١٦، أن يستكشف فيه إمكانيه بناء علم جديد للعلامات ويصبح فيه علم اللغة مجرد جزء من أجزائه.

وبالإضافة إلى ذلك كله، يهتم بارت أساسياً بالتحليل النفسى، ويؤمن بإمكانية الاستفادة من مبادئة فى النقد الأدبى.

ويضيق المجال بطبيعة الحال عن العرض المفصل لكل دفاع بارت عن النقد الجديد الذى أورده فى كتابه النقد والحقيقة، وإنْ كان يمكن الإشارة إلى أهم النقط التى أثارها.

الرد على دعاوى النقد القديم :

يطالب النقد القديم أول ما يطالب بالموضوعية فى نقد الأعمال الأدبية، ويتهم الدراسات النقدية الجديدة بأنها غير موضوعية. ويتساءل بارت: ما هى الموضوعية فى النقد الأدبى؟ إذا ما أخذنا الموضوعية بمعناها الفلسفى،

«أى وجود الأشياء خارج ذواتنا» فيمكن التساؤل: ما هى صفة العمل الأدبى الذى يوجد «خارجنا»؟ إن هذه «الخارجية» ليس متفقاً عليها!! فكثيراً ما أعطيت معانى جد مختلفة. فى الماضى كانت هى العقل، أو الطبيعة، أو الذوق... الخ.. وبالأمس كانت هى سيرة المؤلف، أو قوانين الأجناس الأدبية، أو التاريخ. واليوم يعطى لها البعض معنى مختلفاً. إذ يذهب بيكار إلى أن العمل الأدبى يحتوى على شواهد يمكن استخلاصها بالاعتماد على أمور ثلاثة: ثبات اللغة، وتطبيقات التماسك السيكلوجى، ومستلزمات بناء الجنس الأدبى ويرى بارت أن هناك خطأ شديداً فى هذا الزعم.

فأولا ليس. هناك ثبات للغة، أى لغة، إلاّ إذا كان يُقصَد بذلك الثبات القاموسى! ولكن ماذا عن الاستعمالات المجازية للكلمات، ماذا عن اللغة الرمزية العميقة التى هى لب أى عمل أدبى وصميمة، والتى لها معانى ودلالات متعددة؟ ليس هناك بطبيعة الحال قاموس معد يساعدنا على الكشف عنها.

ومن ناحية أخرى، ماذا يعنى التماسك السيكلوجى للشخصيات وتطبيقاته؟ إن هناك- كما هو معروف- اتجاهات ومدارس سيكلوجية متعددة لاشك أن تفسيرات السلوك التى يمكن أن تفّسر سلوك هذه الشخصيات أو ذلك، ستختلف بحسب ما إذا طبقنا مبادىء علم النفس التحليلى، أو السلوكية، أو غيرها من الاتجاهات. وأخيراً ماذا يعنى بناء الجنس الأدبى؟ وكيف يمكن أن نكتشف البناء بغير أن نعتمد على نموذج منهجى؟ إذا صدق أن التراجيديا لها بناء مسلم به، نتيجة لجهود المنظرين الكلاسيكيين، فماذا عن بناء الرواية؟ وهل بناء لها مَسلّم به من غالبية النقاد؟

إن هذه الشواهد الكامنة فى العمل الأدبى والتى يتحدث عنها بيكار، ليست سوى اختيارات لناقد أو لمجموعة من النقاد. ولا يمكن إقامة فكرة الموضوعية فى النقد الأدبى على مثل هذه الاختيارات. وعلى ذلك يخلص بارت إلى أن موضوعية النقد الأدبى فى نظره لا تتعلق باختيار نسق أو «كود» معين، بقدر ما تنصرف إلى مدى الناقد الأدبى فى تطبيق النسق الذى ارتضاه.

لقد اختار النقد القديم- فى نظر بارت- نسق الوقوف عند الكلمات وعند المعنى المباشر والسطحى لها، ولكن النقد الجديد يريد أن يتجاوز هذه المعانى المباشرة لكى يصل إلى المعانى الخفية العميقة.

ثم ينتقل بارت إلى مناقشة انتقاد بالغ الأهمية، سبق لبيكار أن وجهه بصورة عامة لمدرسة النقد الجديد. وأساسة أن هذه المدرسة لا تحترم نوعية الأدب. ويرى بارت أن نوعية الأدب لا يمكن أن تتحقق إلا داخل نظرية عامة للعلامات. ويرى أنه لكى نقرأ عملاً أدبياً قراءة جيدة، لا بدّ لنا أن نعرف التاريخ والتحليل النفسى والمنطق. ودفاع النقد القديم عن نوعية جمالية خالصة «للأدب»، لايمكن التماسها بتطبيق مناهج الدراسات النفسية والاجتماعية، مسألة غير مقبولة، فلكى تفهم الأدب لابدّ أن نخرج من نطاقة! ومعنى ذلك الاستعانة بدراسات العلوم الاجتماعية لكى يساعدنا على ذلك الفهم المتعمق. وهذا يؤدى بنا إلى الانتقال لعرض وجهات نظر بارت فى النقد الجديد.

مبادىء النقد الجديد عند بارت :

لم يقنع بارت بتنفيذ دعاوى النقد القديم، ولكنه حاول أن يقدم موجزاً للمبادىء التى يرى أن النقد الجديد يقوم عليها.

ويبدأ بداية منطقية بوضع المشكلة الجوهرية من وجهة نظرة. إذْ يرى أنه ليس هناك ما هو أكثر أهمية فى مجتمع ما من ترتيب اللغات التى يستعملها وهذا على اساس أنه فى كل مجتمع لغات عديدة: لغة الحديث ولغة الكتابة وغيرها. ويرى أن إحلال ضرب من ضروب الكلام محل الآخر، هذا يعنى ببساطة القيام بثورة فى المجتمع. ويضرب مثلاً على ذلك، الكلاسيكية الفرنسية التى كانت تعرف بتحديد وتدريج وثبات الكتابة التى تستخدمها. ولذلك كّرست الثورة الرومانتيكية نفسها لخلق الاضطراب فى هذا التحديد الكلاسيكى للكتابه.

ويرى بارت أن الناقد الأدبى الحديث أصبح كاتباً بدوره. ومن ثم فهو- مثل الأديب تماماً- يجابهان مشكلة واحد هى مشكلة اللغة. وأزمة التعليق على العمل الأدبى أو شرحه تبدو حينما تُكشَف أو يعاد اكتشاف الطبيعة الرمزية للغة، أو بعبارة أخرى الطبيعة اللغوية للرمز. وهذا ما يحدث اليوم- فى نظره- من خلال الجهود المشتركة للتحليل النفسى والبنائية. فخلال فترة طويلة، كان المجتمع الكلاسيكى والبرجوازى يعتبر الكلام أو الحديث أداة أو حلية أو زخرفة، ولكننا نراه اليوم علامة وحقيقة. فكل ما تلمسه اللغة أصبح اليوم محلاً للبحث أيا كان: فلسفة، أو علوماً أنسانيه، أو أدباً.

ويخلص بارت من ذلك كله، إلى أن هذه هى بلا شك المناقشة التى ينبغى أن تثار اليوم بصدد النقد الأدبى. هذه المناقشة التى تتعلق بالسؤال الرئيسى:

ما هى العلاقات بين العمل الأدبى واللغة؟ وإذا كان العمل الأدبى رمزاً فإلى أيه قواعد للقراءة ينبغى عليه أن يخضع؟ وهل يمكن أن ينشأ علم الرموز المكتوبة؟ ولغة النقد يمكن أن تكون هى أيضاً رمزية؟

هذه هى التساؤلات الرئيسية التى يثيرها بارت. وهى تعتمد اعتماداً رئيسياً على وجهة نظره فى لغة العمل الأدبى. فهو يرى أن لكل عمل أدبى معانٍ متعدده يوحى بها. وفى كل حقبة يظن النقاد أنهم وقعوا على المعنى الحقيقى للعمل، ولكن يكفى أن نبسط قليلاً من منظورنا التاريخى لكى نحوّل هذا المعنى الفردى إلى معانى جماعية، والعمل المغلق رلى عمل مفتوح. ويرى بارت أن تعريف العمل الأدبى نفسه تغير، فلم يعد مجرد واقعة تاريخية بل إنه أصبح واقعة أنثروبولوجية والعمل- بحكم بنائه- تحتوى معانيٍ. وهذا ما نعنيه حينما نقول إنه رمزى، فالرمز ليس لصورة، ولكنه تعدد المعانى نفسه. والركز فى حد ذاته ثابت، ولكن الذى يختلف هو التفسير الذى يعيطة المجتمع له. والعمل الأدبى يكون خالداً، ليس بسبب أنه يفوض معنى مفرداً على أناس مختلفين ولكن لأنه يوحى بمعانٍ متعددة لإنسان واحد، يتكلم هو نفسه النفس اللغة الرمزية فى أقاوت مختلفة. فالعمل الأدبى يوحى والإنسان يقرر.

واللغة الرمزية التى تنتمى لها الأعمال الأدبية هى بحكم بنائها ذاته لغة اجتماعية. وذلك ينطبق أيضاً على اللغة بالمعنى الصحيح، ونعنى لغة الكلام التى تتضمن أيضا معانيٍ متعدده. وإنْ كان مما يساعد على سهولة فهمها وتبين مراميها، أنها عادة تكون فى موقف، ويساعد على فهمها سياق الكلام والحركات والاشارات..الخ.

ولكن الموقف يختلف بالنسبة للكتابه أو العمل الأدبى، إذْ لا يحيطة موقف، ولا تسانده حياة فعلية بكل ما تتضمنة من حركات مادية.

ويخلص بارت من ذلك كله، إلى أنه إذا صحّ أن العمل الأدبى يتضمن بحكم بنائه معانى متعددة، فينبغى أن يكون محلاً لضربين مختلفين أساساً

من ضروب الكتابة. فإذا كانت كل المعانى التى يتضمنها العمل الأدبى ستكون موضعاً للدراسة، نكون بصدد ما يطلق عليه «علم الأدب». وإذا كان معنى واحد فقط من بين المعانى التى يتضمنها العمل الأدبى محلاً للدراسة نكون بصدد «النقد الأدبى».

غير أن هذه التفرقة ليست كافية فى نظره فاستخلاص معنى معين من العمل الأدبى قد يتم بصورة صامتة، وهذا ما يسميه قراءة العمل الأدبى أو مطالعته التى تتم بطريقة مباشرة. وهى نفسها التى تتحول الى نقد أدبى إذا ما اصطنع الكاتب لغة ما وصاغ من خلالها ما استخلصه من معانى.

ويرى بارت أنه كان عندنا تاريخ للأدب فليس عندنا حتى الآن «علم الأدب»، وذلك لأننا بغير شك لم نستطع أن نعترف تماماً بطبيعة موضوع الأدب الذى هو موضوع مكتوب. وفى اللحظة التى نعترف فيها بأن العمل الأدبى يُصنع عن طريق الكتابة، ونستخلص النتائج الضرورية من ذلك، يصبح علم الأدب ممكنا. وموضوعة- إذا ما وجد يوماً- لا يكمن فى فرض معنى معين على العمل الأدبى وطرح باقى المعانى، كما أنه لن يكون علماً موضوعة مضمون الأعمال الأدبية، ولكنه سيختص بالبحث فى شروط المضمون ذاته.

وبارت بذلك يختلف اختلافاً أساسياً عن بعض الدعوات السابقة لإنشاء علم الأدب وبوجه خاص محاولة جى ميشو فى كتابه «مدخل لعلم الأدب» الذى نشره فى استانبول عام ١٩٥٠، وأعيد طبعة بعنوان آخر هو: «العمل الأدبى وأساليبة» فى باريس عام ١٩٥٧[٦].

والنقد الأدبى أخيراً عند بارت ليس هو العلم، لأنه- فى نظره- يشغل مكاناً وسطاً بين العلم وبين قراءة العمل الأدبى أو مطالعته.

هذا هو بصورة موجزة الدفاع الذى ساقة رولاند بارت عن النقد الجديد. ولعله قد آن الأوان لكى نقدم وجهة نظرنا فى العلاقة بين النقد الأدبى وبين العلوم الاجتماعية حينما تنزع لدراسة لأعمال الأدبية.

المشكلة بين النظرة الواحدية والنظرة التوفيقية :

ما من شك فى أن لحجج مدرسة النقد القديم وجاهتها، وكذلك الأمر بالنسبة لحجج مدرسة النقد الجديد. ولعلّ أهم حجة قد متها مدرسة النقد القديم فى نظرنا هى ضرورة الاعتداد بنوعية الأدب، فلا نتصور أى ضرب من ضروب النقد الأدبى يبدأ من مسلمة مؤداها أنه لا يعنينا العمل الأدبى فى حد ذاته، وإنما الذى يهمنا فى المقام الأول هو ما يكشف عنه العمل من مضامين مختلفه! ففى هذه الحالة يستوى العمل الأدبى، قصيدة شعرية أو رواية أو مسرحية، مع أى كتاب آخر فى الفلسفة أو فى الاجتماع. ونجد أنفسنا بغير أن نشعر نخرج من نطاق النقد الأدبى، لكى ندخل فى ميدان فرع أو آخر من فروع العلوم الاجتماعية كعلم اجتماع المعرفة مثلاً، فهذا العلم يهتم أساساً بتحديد الأصول الاجتماعية للأفكار الإنسانية، وهو يسعى وراءها فى مختلف المظان والمصادر. ولأنه علم فلا يعينه الميزات الجمالية الخالصة فى الأعمال الفكرية المنشورة، لأن ذلك ليس موضوع بحثه. فهو يبحث عن العلاقات العَرَضية أو العليّه بين الأفكار وبين الأبنيه الاقتصادية والاجتماعية فى حقبه ما. مثال ذلك بحث قيم للفيلسوف الفرنسى لوسيان جولدمان بعنوان «مدخل لفلسفة كانط»[٧] وقد حاول فيه أن يبحث عن الصلات العضوية بين فلسفة كانت وبين الأبنية الإقتصادية والاجتماعية فى عصره.

وليس معنى ذلك أننا لا نكترث بالدراسات التى تجرى على الأعمال الأدبية والتى تحاول تحليل مضامينها من وجهات النظر النفسية أو

السوسيولوجية أو الفلسفية أو غيرها. ولكن ما ننكره تماماً أن تزعم هذه الدراسات وأنصارها أنها هى فقط التى تمثل كل ميدان النقد الأدبى، وأن ما عداها فهو عبث!!

والحقيقة أنه ليس هناك أى منطق يدعو لأن يقضى كل اتجاه على الإتجاه الآخر لكى تكون له الغلبة. والواقع أن هذا هو الاتجاه الذى أخذ يسود فى النقد الانجلو سكسونى المعاصر على وجة الخصوص. بعبارة أخرى أخذ الإتجاه الواحدى الذي تمثل فى سيادة «النقد الجديد» بالمعنى الأنجلو سكسونى يخلى مكانه لاتجاه توفيقى، يحاول التأليف بين مبادىء ونظريات النقد التاريخى من ناحية وبين مبادىء ونظريات النقد الجديد من ناحية أخرى. ويقرر جورج واطسون بهذا الصدد أنه من العلامات البارزة فى النقد الانجليزى سواء فى بريطانيا أو فى الولايات المتحدة الأمريكية منذ عام ١٩٤٠، عودة النقاد لاحترام مواضعات العمليات التاريخية التى تؤثر على الأعمال الأدبية، وكذلك عودة مؤرخى الأدب للاهتمام بالمفاضلة النقدية بين الأعمال الأدبية.

هذا هو الاتجاه الذى ينبغى أن تسير فيه الدراسات النقدية فى نظرنا. ومن شأنه ألا يحدث نوع من «الاحتكار» فى الميدان لضرب وحيد من ضروب النقد الأدبى. وفى الوقت الذى ندعو فيه لاحترام نوعية الأدب ندعو فيه أيضاً لأهمية دراسة الأعمال الأدبية من كافة جوانبها. إن تعدد الزوايا هو الكفيل وحده، من خلال تعدد المناهج والأساليب، بأن يقرّبنا من حقيقة الأعمال الأدبية.

بقيت مع ذلك المشكلة الجوهرية فى نظرنا وهى اختلاط بعض الدراسات النقد الأدبى بدراسات العلوم الاجتماعية، التى تهتم بدراسة من وجهة النظر العلمية الخاصة بها.

النقد الأدبى والعلوم الأجتماعية :

لقد سبق لنا أن عرضنا تحت عنوان «التحليل السوسيولوجى للأدب» وجهات نظر الفلسيوف الفرنسى لوسيان جولدمان فى الظروف الإجتماعية التى أحاطت بنشأة وتطور البناء الروائى. وقد عرضنا لتحليل جولدمان باعتباره- على ما يذهب النقاد- أبرز ممثلى مدرسة النقد الأدبى الجديد فى فرنسا. فهل دراسات جولدمان تُعد حقاً دراسات فى النقد الأدبى؟

لا نعتقد ذلك. والدليل على هذا، أنه بدراسة التاريخ الطبيعى لتطور فكر جولدمان- إنْ صحّ التعبير- نجده بدأ بدراسات تعدّ فى حكم علم اجتماع المعرفة. وكان أولها دراسته عن «كانط» والتى أشرنا إليها، ثم بدراسته الثانية عن باسكال وراسين «الإلة المختفى»، والتى سبق لنا أن أشرنا إليها فى الفصول الماضية. ولقد كان من المنطقى أن يهتم جولدمان بعد ذلك بالأدب كموضوع لدراساته لأن علم الاجتماع الأدبى يمكن، فى تصوير دقيق لخريطة علوم الإجتماع الخاصة، أن يندرج داخل دائرة علم إجتماع المعرفة.

وهناك دلائل أخرى متعدده تشير إلى أنه أجرى بحوثه فى إطار علم الإجتماع، وليس فى إطار النقد الأدبى. وحتى إذا ما تركنا جانباً الأدلة الشكلية التى تتمثل فى إنه أجرى بحوثه الأخيرة فى معهد علم الاجتماع بجامعة بروكسل فى بلجيكا، فإن التحليل الموضوعى لدراساته لا بدّ أن يفضى بنا إلى تقرير أن هذه الدراسات ما دامت لا تُعنى أساساً بالمفاضلة النقدية بين الأعمال الأدبية، فهى تدخل نطاق علم الاجتماع الأدبى.

وعلى ذلك نرى- خلافاً لعدد من النقاد الفرنسيين الجدد- أن هناك نقداً جمالياً للأعمال الأدبية، وأن هناك بالإضافة إلى ذلك نقداً تاريخياً للأعمال الأدبية، إذا استخدمنا المصطلحات الأنجلو سكسونية. وبالإضافة إلى ذلك

هناك دراسات علمية اجتماعية ونفسية قد تتناول الأدب من وجهة نظر العلم الذى ينتمى إليه.

ففى مجال علم النفس، هناك دراسات تناولت الأسس النفسية للإبداع الفنى، من بينها الدراسة الرائدة للاستاذ الدكتور مصفى سويف، ولاتى ركّزت على الشعر خاصة[٨].

وفى مجال علم الاجتماع الأدبى هناك دراسات تناولت عديداً من الأمور المتعلقة بإنتاج الأدب وتوزيعه واستهلاكه من وجهه النظر الاجتماعية.

ونعتقد أن الخلط يحدث فى دراسات النقد التاريخى للأعمال الأدبية حين يقوم ببعضها نقاد غير مؤهلين علمياً، يحاولون بطريقة ساذجة وفجة تطبيق بعض مبادىء العلوم الاجتماعية كعلم النفس وعلم الاجتماع. مثل هذه الدراسات التى قد توحى بطابع الدراسات العلمية- ما دامت تصطنع لنفسها مصطلحات العلوم الإنسانية السائدة- هى فى تصورنا مبعث الخلط السائد فى الميدان.

ومع ذلك من الأهمية بمكان، وضع الحدود الفاصلة بين ما هو نقد أدبى بشقيه الجمالى والتاريخى، وبين العلوم الاجتماعية حينما تنزع إلى دراسة الأدب.

وقد التفت عدد من فلاسفة العلوم الاجتماعية إلى ظاهرة اختلاط مناهج البحث وأساليبة بين العلوم الاجتماعية بعضها البعض وصعوبة إقامة تفرقة حاسمة بين علم اجتماعى وآخر. وقد حاول ميشيل فوكو الفيلسوف الفرنسى فى كتابه «الكلمات والأشياء» (باريس، ١٩٦٦)[٩] أن يؤصّل نشأة العلوم الاجتماعية منذ بدايتها فى القرن الثامن عشر والتاسع عشر. وقد رأى فوكو أن يضمن التحليلات الأدبية وتحليل الأساطير الإطار المنهجى الذى وضعه للعلوم الإجتماعية بوجه عام.

فهو يرى أن ميدان علوم الانسان، يمكن أن ينقسم إلى ثلاثة علوم، أو بالأحرى ثلاث مناطق إبستمولوجية (معرفية)، وتنقسم كل منطقة إلى تقسيمات فرعية، وتتداخل المناطق الثلاث مع بعضها بصورة أو بأخرى وهذه المناطق تتحدد على ضوء الثلاثية للعلوم الانسانية بوجه عام بالبيولوجيا والاقتصاد والفيلولوجيا (فقة اللغة). وعلى ذلك يمكن القول إن المنطقة السيكلوجية تجد مستقرها حيث توجد الكائن الحى، وحيث تقوم بوظائفة العديدة، وهذه المنطقة وثيقة الارتباط بالبيولوجيا. أما المنطقة السوسيولوجية فهى وثيقة الاتصال بعلم الاقتصاد، لأنها تتعلق بالفرد حين يعمل وينتج ويستهلك؛ وبعلاقاته مع باقى الأفراد فى المجتمع وبصراعاته إلى غير ذلك، أمّا المنطقة الثالثة والأخيرة فهى وثيقة الصلة بالفيلولوجيا لأنها تتعلّق بقوانين اللغة وصورها، حيث تبدو دراسة الأدب والأساطير، وبعبارة موجزة حيث تدرس وتحلل كل مظاهر التعبير الشفاهية منها والمكتوبة التى يمكن أن تخلّفها وراءها ثقافة من الثقافات.

وإذا كانت هذه هى المناطق المعرفية الثلاث التى يرى فوكو أنها تغطى كل ميدان المعرفة الانسانية، والتى تجد تفسيرها فى الارتباط التاريخى للعلوم الإنسانية بالبيولوجيا والاقتصاد والفيلولوجيا، فإنه بالإضافة إلى ذلك يرى أن هناك قواعد ثنائية تحكم كل منطقة من هذه المناطق المعرفية.

فالمنطقة السيكلوجية بحكم تعلقها أساساً بالوظائف لدى الكائن الإنسانى، والتى تحكم أداء كل كائن لوظائفة على وجه سليم وسواء كانت تتعلق بالسواء أو بالانحراف، تحكمها قاعدتا الوظيفة والمعيار.

أمّا المنطقة السوسيولوجية، وبحكم صلتها بالإنتاج المادى فى المجتمع والجوانب الاقتصادية، فتحكمها قاعدتا الصراع والقاعدة. فالصراع هو المقولة الأساسية فى هذه المنطقة، غير أنه لابدّ من قواعد تنظم هذا الصراع، ومن هنا وجود القاعدة بالإضافة إلى الصراع.

وأخيراً نجد المنطقة التى يسيطر عليها فقة اللغة. فى هذه المنطقة يتم تحليل ودراسة كل صور التعبير الإنسانية، لاكتشاف دلالاتها، غير أن الدلالات لا يمكن أن تُفهم بغير ربطها بنسقٍ، ومن هنا كانت القاعدة الثنائية فى هذه المنطقة المعرفية وعى الدلالة والنسق.

وليس معنى ذلك أن هذه القواعد الثنائية لصيقة فقط بالمناطق المعرفية التى تخصّها، بل إن الوظيفة والميعار، والصراع والقاعدة، والدلالة والنسق، لتختلط جميعاً إنْ قليلاً أو كثيراً، تفلت كل منها من إطار منطقتها المعرفية الخاصة بها لتنفذ إلى منطقة أو إلى المناطق أخرى. ومن هنا يخلص فوكو إلى صعوبة التمييز بين الحدود ومناهج البحث لكل من علم النفس وعلم الإجتماع وتحليل الإدب والأساطير.

وبالرغم من ذلك فيمكن القول إن الإطار المنهجى الذى وضعه فوكو يتفق مع ما خلصنا إليه من ضرورة التمييز الدقيق بين النقد الأدبى من ناحية وبين العلوم الاجتماعية من ناحية أخرى، على الرغم من صعوبة ذلك فى بعض الأحيان.

وعلى ضوء ذلك يمكن التمييز بين النقد الأدبى من ناحية وبين علم الاجتماع الأدبى من ناحية أخرى. فالنقد الأدبى فى سعيه نحو اكتشاف الدلالات فى إطار أنساق خاصه به- بمصطلحات فوكو- لا يسعى أساساً نحو بحث الصراع فى المجتمع. ولكن علم الاجتماع الأدبى بحكم أنه فرع من فروع علم الاجتماع أولا، وبحكم أنه يمكن أن يندرج تحت علم اجتماع المعرفة ثانياً، لا يمكن تصور أنه فى بحوثه ودراساته يمكن أن يغفل من حسابه مقوله الصراع فى المجتمع. وهذا هو السبب الحقيقى فى أن الفروع الخاصة من علم الأجتماع مثل علم اجتماع المعرفة وعلم الاجتماع الأدبى

وعلم الاجتماع القانونى، قد جوبهت فى نشأتها بمقاومات عنيفه. وذلك لأنه من شأن قيامها ونشأتها واستقلالها بميادين بحث خاصة، أن تكشف عن الأصول الاجتماعية للأفكار، وسيظهر بالتالى كيف تُستخدم الأفكار فى الصراع الاجتماعى، بصورة مستترة غير مكشوفة. علم الاجتماع الأدبى إذنْ، ككل علم اجتماعى، لابدّ أن ينهض على قاعدتى الصراع والقاعدة.

ولعلّ العرض السابق، قد أوضح بجلاء طبيعة العلاقات المتشابكة بين النقد من ناحية والعلوم الاجتماعية من ناحية أخرى. وقد كان ضرورياً أن نخوض فى مسائل هى من صميم النقد الأدبى، حتى نمهّد للحديث عن علم الاجتماع الأدبى، الذى يهدف أساساً إلى بحث الظاهرة الأدبية فى المجتمع من خلال وجهة نظر علم الاجتماع، مستخدماً فى ذلك مناهجة وأدوات بحثة الخاصة. وسنحاول أن نقدم فى الفصول القادمة عرضاً شاملاً للمشكلات النظرية والتطبيقية لعلم الاجتماع الأدبى.

اشكلات المنهجية فى علم الاجتماع الأدبى

كثيراً ما تحدث نقاد الأدب عن العلاقة بين الأدب والمجتمع، غير أن الآراء ووجهات النظر التى كانت تقدم بصدد تحديد شكل هذه العلاقة ومضمونها، كانت تفتقر إلى التماسك لسبب بسيط، هو عدم وجود إطار علمى يجمع بين شتاتها، ويضفى عليها الوحدة والتناسق، مما يسمح على المدى الطويل بتنمية هذه الأفكار وتطويرها، وأهم من ذلك كله اختبار مدى صدقها على محك الواقع.

ولا شك أن الأدب- كما يقرر رينيه ويليك بحق- نظام اجتماعى، يصطنع اللغة وسيطاً له، واللغة إبداع اجتماعى. وإذا كان الأدب يمثل الحياة، فإن الحياة ذاتها حقيقة اجتماعية[1].

على ضوء كل هذه الاعتبارات يمكن النظر للقصاص أو الروائى أو الشاعر. فالشاعر- على سبيل المثال- يعد عضواً فى المجتمع، ويمتلك مكانة اجتماعية محددة، وهو بصفته هذه يتلقى درجة أو أخرى من درجات الاعتراف الاجتماعى به. وهو يخاطب جمهوراً أياً كان نوعه، وسواء كان جمهوراً حقيقياً أو مفترضاً، والحقيقة أن الأبعاد المختلفة لعلاقة الأديب بالمجتمع لا تبدو فى إطارها المتكامل إلا إذا نظرنا للأدب بحسبانه كان وما وما زال يرتبط أوثق الارتباط بأنظمة اجتماعية محددة. ففى المجتمع البدائى

مثلاً، ومن الصعب التفرقة بين الشعر وبين الطقوس، أو بينه وبين السحر أو العمل أو اللعب وقد كان للأدب دائماً وظيفة يقوم بها، أو فوائد تُرتجى من ورائه. وهذه الوظيفة من المستحيل أن تكون ذات طابع فردى خالص. ومن ثمّ يمكن القول إن غالبية المشكلات والمسائل التى تثيرها الدراسات الأدبية تعد مشكلات ومسائل اجتماعية، مثل المشكلات المتعلقة بالتقاليد والأعراف الأدبية، والمعايير الأدبية والأجناس الأدبية والرموز والأساطير.

ولعلّ خير ما يوضح هذه الحقائق ما ذهب إليه «تومارز» من أن «النظم الجمالية لا تنهض على أساس النظم الاجتماعية، ولا تعدّ جزءاً من النظم الاجتماعية، لأنها هى نفسها نظم اجتماعية من نمط محدد، ووثيقة الصلة بباقى النظم»[٢].

لكل هذه الاعتبارات نشأ فرع خاص من فروع علم الاجتماع، هو علم الاجتماع الأدبى، الذى يهدف إلى دراسة الأدب كظاهرة اجتماعية مستعيناً فى ذلك بالمناهج والأدوات السائدة فى علم الاجتماع. غير أن هذا الفرع الجديد من فروع علم الاجتماع- مثله فى ذلك مثل فروع جديدة أخرى كعلم اجتماع المعرفة وعلم الاجتماع القانونى- يعانى من البطء الشديد فى نموه. ويكفى مصداقاً على ذلك ما يذكره أحد ثقات الباحثين من أن علم الاجتماع الأدبى يحاول منذ بداية الستينات أن يقيم عوده، مستعيناً فى ذلك- بدون شك- بكل الآراء ووجهات النظر المتعددة التى سبق أن قُدّمت بصدد العلاقة بين الأدب والمجتمع. ولعلّ صدق هذا التأكيد يبدو فى أنه مازال التردد سائداً بصدد الأسس المنهجية لعلم الاجتماع الأدبى. كما أنه ليس هناك أي اتفاق بشأن طريقة وضع المشكلات الخاصه به، ولا بتحديد أولوياتها، بل إننا نستطيع- أكثر من هذا- أن نؤكد أن تحديد مجال بحث علم الاجتماع

الأدبى مازال محلاً للجدل. ومن هنا نستطيع أن نفسّر لماذا تُدرَج بحوث علم الاجتماع الأدبى فى ميدان علم اجتماع المعرفة تارة، أو فى ميدان علم اجتماع الفن تارة أخرى. بل لقد وصل الخلط إلى عدم وضع حدود فاصلة بين النقد الأدبى وبين علم الاجتماع الأدبى.

وقد سبق لنا فى الفصول السابقة أن طرحنا مشكلة علاقة النقد الأدبى بالعلوم الاجتماعية التى تنزع أحياناً لدراسة الأدب بحسبانه موضوعاً من الموضوعات الداخلة فى إطار بحثها. وقد درسنا بالتفصيل فى هذه الفصول الأجنحة الرئيسية لمدرسة النقد الجديد فى فرنسا والتى تريد أن تقضى على النقد الجمالى، وأن تستبدلة بنقد أدبى ينهض أساساً على العلوم الاجتماعية ولا يهتم سوى بالدلالات الاجتماعية أو السيكلوجية أو الفلسفية الكامنة فى ثنايا الأعمال الأدبية. وقد خلصنا من دراستنا لهذه المدرسة، إلى أنها تغالى كثيراً حينما تزعم أن النقد الجمالى قد فات أوانه، وأن الكشف عن الدلالات الكامنة فى العمل الأدبى هى الغاية التى ينبغى أن يستهدفها النقد الأدبى. ذلك أنه من الأهمية بمكان التمييز الدقيق بين النقد الأدبى أياً كانت وجهته من ناحية، وبين العلوم الاجتماعية حينما تنزع إلى دراسة الأدب من ناحية أخرى وتبدو أهمية ذلك بالنسبة لموضوعنا الذى نعرض له علم الاجتماع الأدبى فسنرى من خلال عرضنا للمشكلات المنهجية التى يثيرها، أنه يتميز عن النقد الأدبى الذى يتجه وجهة اجتماعية من جوانب متعددة.

والحقيقة أنه ليس من السهولة الحديث المفصّل المتعمق عن المشكلات المنهجية لعلم الاجتماع الأدبى، إذْ يقف دون ذلك قلة المصادر، وندرة البحوث الواقعية، وتعدد محاولات التشوية الايديولوجية التى تثقل

بكاهلها على هذا الميدان. ومع ذلك، سنحاول أن نرسم إطاراً عاماً للمشكلات الرئيسية لهذا العلم الجديد، على ضوء كتابات بعض الباحثين الفرنسيين، وبوجه خاص ألبير ميمى(٣) وروبير اسكارابية(٤). وسنعرض أولاً للموقف الحالى لعلم الاجتماع الأدبى، ثم نتحدث بعد ذلك عن الشروط اللازمة لنشأته.

أولاً : الموقف الحالى لعلم الاجتماع الأدبى :

من المعروف فى تاريخ العلوم، أن توافر تراث وتقاليد لعلم ما من شأنه أن يساعد هذا العلم على أن ينمو ويتطور ويتغلب على المشكلات التى تجابهه.

بيد أن علم الاجتماع الأدبى لم يُتَح له قدر كبير من التقاليد الراسخة، وهذه أول عقبة من العقبات التى تقابله. ففى الوقت الذى نجد فيه علوم الاجتماع الأخرى، مثل علم الاجتماع السياسى وعلم الاجتماع الاقتصادى، يساعدها فى نموها وتطورها أعمال وانجازات سلسلة طويلة من الروّاد، يفتقر علم الاجتماع الأدبى إلى ذلك افتقاراً شديداً. فالمحاولات العلمية النادرة التى حاولت أن تستكشف الميدان، وتمهد الطريق يمكن أن تُعدّ على الأصابع. ويجمع الباحثون على أن أرهاصات هذا العلم بدأت مع كتاب «مدام دى ستايل» (الأدب وعلاقته بالأنظمة الاجتماعية) الذى صدر فى فرنسا عام ١٨٠٠. وبرزت بعد ذلك التحليلات التى قدمها «تين» فى كتابه «تاريخ الأدب الإنجليزى» عام ١٩٦٣، ونجد بعد ذلك عند ماركس وانجلز عدة نبذ متفرقة، وإنْ كانت لم تُجمَع وتُنشر سوى عام ١٩٣٣ فى باريس بعنوان «عن الأدب والفن». فإذا حاولنا بعد ذلك أن نجد شيئاً له قيمة بهذا الصدّد عند عدد من علماء الإجتماع المشاهير مثل أوجست كونت، ودور كايم، وموس، فإننا لا نجد شيئاً مذكوراً، وإنْ كان موس قد اهتم بالفن دون الأدب.

ويمكن القول إنه منذ الأربعينات فقط، بدأت فى الظهور هنا وهناك بعض الكتب والدراسات التى ظهر منها أن علم الاجتماع الأدبى قد خطأ الخطوة الحاسمة نحو تكونه وإذا كنا فى هذه الدراسات، لا نستطيع أن نعثر بسهولة على عرض متماسك لعلم الاجتماع الأدبى، يجيب على كل التساؤلات والمشكلات، أو حتى يضعها الوضع الصحيح، إلا أن أهم ما فيها أنها حددت الصعوبات والعقبات التى تقف فى وجه علم الاجتماع الأدبى، بالاضافة إلى أنه تضمنت محاولات دائبة بُذلت للعثور على مناهج متميزة له.

وقد أسهم فى تقديم هذه الدراسات باحثون ومفكرون ينتمون إلى البلاد الأوروبية المختلفة. ففى ألمانيا أسهمت مدرسة فرانكفورت عن طريق دراسات لوكاتش وأويرباخ وأدورنو، وفى فرنسا تمثل بحوث بنيكو ولوفيفر ولوسيان جولدمان علامات هامة على الطريق. ويبذل بعض أساتذة السوربون فى فرنسا جهداً فى هذا السبيل مثل «آدم» الذى يحاول فى دراساته عن الأعمال الأدبية فى القرن السابع عشر، أن يربطها بالجماعات السائدة فى المجتمع فى هذه الحقبة. وكذلك يقوم روبير اسكارابية فى جامَعة بوردو ببحوث فى علم الاجتماع الأدبى منطلقاً من الأدب المقارن. ولاينبغى أن نغفل فى هذا المقام دراسات جان بول سارتر، الذى أولى الظروف الاقتصادية فى علاقاتها بالأدب أهمية كبرى، وذلك فى ثنايا اهتمامه بتعريف الأدب.

وتبدو جهود إيطاليا فى هذا الميدان واضحة بعد ما صدر فى الستينات كتاب هام مؤلفه هو لوسيانو جالينو، وعنوانه «النقد الأدبى وعلم الاجتماع الأدبى». أمّا فى البلاد الانجلو سكسونية، فيبدو أن الاهتمام الباحثين يتركّز فى دراسة موضوعات محددة جزئية. وقد تكون دراسات «تومسن»

عن التراجيديا الإغريقية مثلاً بارزاً لهذه الدراسات. ويُضاف إلى كل الجهود السابقة دراسات مؤرخي الأدب المقارن، الذين أيقنوا أنه لا بدّ لهم- لكي يتقدّم علمهم ويتطور- من أن يحلوا عدداً من المشكلات التى لا يستطيع حلها سوى علم الاجتماع. ومن هنا بدأوا يطرحون على علم الاجتماع عديداً من الأسئلة، وأخذوا يستعرون مناهجة، وإنْ كانوا فى مقابل ذلك يقدمون له فروضاً ثرية قابلة للتحقيق التجريبى.

غير أنه إذا كان افتقار علم الاجتماع الأدبى للتقاليد يمثل عقبة أثرت فى نموه إلا أنه بدأ فى التغلّب عليها، بفضل سلسلة الدراسات والبحوث التى أشرنا إليها، ولكن تبقى بعد ذلك عقبة أهم، هى رفض الاستعانة بعلم الاجتماع فى دراسة الأدب. ونجد أنفسنا بهذا الصدد إمّا أمام رفض صريح أو خفى لمحاولة إنشاء علم اجتماع أدبى، أو أمام الفشل الواضح لكل المحاولات التى بُذلت فى هذا السبيل. لكن ما تفسير هذا الرفض لقيام علم الاجتماع الأدبى؟ لهذا الرفض سببان أساسيان: السبب الأول يكمن فى رفض بعض فئات المجتمع للمشروع من أساسة، تماماً كما جوبهت المحاولات الأولى لإنشاء علم اجتماع للمعرفة بالرفض. وهذه الفئات الإجتماعية التى تعلن الرفض، هى الفئات البورجوازية التى ترى أن للثقافة والفن استقلالا تاماً عن الأشكال الاجتماعية. فالبورجوازية تعتنق بهذا الصدد وجة نظر ترفض البعد التاريخى والسياسى والاجتماعى فيما يتعلق بالفن والأدب. فالفنّ- طبقا للروح البورجوازية- ينمو باعتباره تاريخاً خاصاً، لا علاقة له بالتاريخ الاجتماعى ومرد هذا الاتجاه إلى وعى البورجوازية بأن الأعمال الأدبية تُعدّ إحدى الوسائل التى تجعل المجتمع يعى نفسه، وهذا الوعى من شأنه أن يحدث- على المدى الطويل- الاضطراب والتخلخل فى النظم

السائدة، مما يهدد النظام والاتزان فى المجتمع، وهو ما تحرص عليه البورجوازية حفاظاً على أوضاعها الطبقية المتميزة.

وإذا كان السبب الأول لرفض إنشاء علم الاجتماع الأدبى يتمثل فى خشية بعض فئات المجتمع المحافظ من أن تؤدىّ بحوثه إلى إلقاء الأضواء على الأعمال الأدبية، ومن ثمّ على أوضاعها الطبقية وعلى بناء المجتمع ذاته، إلاّ أن السبب الثانى لهذا الرفض يكمن فى أن الكتاب والأدباء أنفسهم كثيراً ما يرفضون، أو لا يرحبون- على الأقل- أن يُتناول أعمالهم من وجهه النظر الاجتماعية.

والسبب فى ذلك أن الأعمال الأدبية يحيطها المجتمع بقدر من الغموض، كما يحيط الأعمال الدينية أو الأعمال الفكرية بوجه عام. فكثيراً ما روّج النقاد والمفكرين لأفكار شائعة مؤدّاها أن العمل الأدبى لا يمكن تعقب نشأته ولا فهمها، ولا يمكن من ناحية أخرى التنبؤ بمصيرة، وذلك لأنه يحتوى- كما يذكرون- على سر خاص به. وإذا ما تعلّق الأمر بالمؤلف فإن نظرية العبقرية هى التى تُقدّم تفسيراً له، وهذه العبقرية لا يمكن الكشف عن خباياها. وإذا تطرقت المناقشة إلى الوسائل والأدوات التى ينمو ويتطور عن طريقها العمل الأدبى، قدّم هؤلاء النقاد النظرية الرومانتيكية الشهيرة بالوحى أو الإلهام أو أسرار الابداع التى لا يمكن فضّ مغاليقها(٥).

والحقيقة أن الأدباء الذين يتبنون موقف الرفض من علم الاجتماع الأدبى، وكذلك الطبقات المحافظة فى المجتمع، حاولوا أن يستندوا- لتدعيم آرائهم- إلى أن المحاولات العلمية التى بُذلت مراراً من قبل لإقامة دعائم هذا العلم قد منيت بالفشل الذريع. وإذا كانت العقبات السابقة لم يكن من شأنها وحدها أن توقف البحوث الموضوعية فى هذا الميدان، إلاّ أنه لا يمكن إنكار

أن أغلب هذه المحاولات العلمية فشلت فيما رمت إلى تحقيقة. ولنلق نظرة سريعة على أبرز هذه المحاولات، لنحدد مواطن الضعف فيها، التى أدّت إلى عدم نجاحها.

ومن أبرز هذه المحاولات محاولة «تين» الذى كان يأمل فى إنشاء علم وضعى للأدب وذلك على أساس الاستناد إلى دعامتين للتفسير: اكتشاف قدرة رئيسية عند كل مؤلف، ثم تعقب نشأة هذه القدرة، انطلاقاً من الصيغة الثلاثية الشهيرة: السلالة، والوسط، والزمن(٦). وقد كان «تين» يعتقد أن سلسلة العلل العامة التى تتحكم فى كل الوقائع لا تمتد إلى ما لا نهاية، وإنما يمكن تتبع أثرها الذى ينتهى عند بعض مبادىء عامة يمكن البرهنة على فاعليتها، وعلى قدرتها على تفسير كل وجود معين. وهذه المبادىء العامة هى الثلاثية التى أشرنا إليها، والتى طبقها أيضاً على الوقائع التاريخية لتفسيرها وقد أدى اعتماد «تين» اعتماداً جوهرياً على مفاهيم العلوم الطبيعية، والحتمية الصارمة التى نتجت من ذلك، جمود محاولته وتزمتها إلى حد غير عادى. فالانسان عنده- كما ذكر فى أحد كتبه- يمكن اعتباره حيواناً من نوع أسمى، ينتج الفلسفات والأشعار؛ تماماً كما تفرز دوده القز خيوط الحرير.

غير أن فشل «تين» فى إنشاء علم اجتماع أدبى، قد يفسّره إلى حد ما الوضع الذى كان عليه علم الاجتماع العام نفسه فى عصره، إذْ كان علماً فى طور التشكل لم تتحدد قسماته وملامحه بعد. ولكنه يعد أحد الرواد الذين أشاروا إلى الطريق الصحيح. بيد أن محاولات التابعين الذين لم يكلفوا أنفسهم سوى تطبيق نفس مبادئه، لم يُتَح لها النجاح، لأنها اقتصرت على محاولة تحليل الأعمال الأدبية وردّها إلى عامل وحيد، غالباً ما كان يختار بطريقة تعسفية لا مبرر لها على الإطلاق.

ولعل أبرز المحاولات المعاصرة فى الميدان، هى المحاولة الماركسية التي ندمت إسهامات بارزة لدراسة العمل الأدبى من جهة النظر الاجتماعية[٧]. وقد كان لهذه المحاولة إرهاصات فى أعمال عدد من الفلاسفة الماديين التقدميين كالفيلسوف الروسى الكبير تشيرنفسكى، الذى قام بمحاولة مبكرة فى رسالته للماجستير فى الأداب والتى كان موضوعها «علاقة الفن الجمالية بالواقع»، لتقديم تحليل اجتماعى دقيق لمفهوم الجمال، وكن ذلك حوالى عام ١٨٥٠[٨]. ولمعت بعد ذلك فى سماء الفكر الماركسى أسماء بليخانوف ولوكاتش؛ منظرين لهم وزنهم فى ميدان الاستطيقا (علم الجمال) الماركسية وكان بليخانوف يرى أنه ينبغى على الاستطيقا الماركسية أن تدرس تحول الأذواق والمثل والمفاهيم الجمالية على ضوء التطورات الاجتماعية، فالفنون- عنده- دالة للمجتمع، وهى بذلك تعكس وتبعر عن السمات الأساسية لزمن معين ولجماعة اجتماعية محددة. وكل ذلك على أساس أن مختلف الأبنية الفوقية الايديولوجية تعتمد- فى التحليل الأخير- على الظروف الاقتصادية وعلاقات الانتاج[٩].

وقد وضع المفكرون الماركسيون محكاً رئيسياً للحكم على أى عمل أدبى، هو مدى إخلاصه فى رسم الواقع ووضعه فى الاعتبار. وهذا الواقع- فى نظرهم- مرادف للواقع الاجتماعى، ومن هنا نشأت نظرية الواقعية الاشتراكية بمضمونها المعروف.

غير أن هذه المحاولات وقفت دونها بعض العقبات، مما دفع المفكرين الماركسيين مثل لوكاتش إلى أن يحاول الكشف بدقة أكثر عن التكوين المعقد للعمل الأدبى وعلاقته بالواقع الاجتماعى. وقد أثمرت محاولات لوكاتش، فخرج بنظريته فى «أنماط رؤية العالم» وكل نمط من أنماط هذه

الرؤية، يُعدّ تعبيراً عن جماعة اجتماعية معينة(*)، ومع كل هذه المحاولات التى بذلت لإضفاء المرونة والشمول على التفسير الماركسى، إلاّ أنه مازال يركز على الواقعية الاشتراكية. لعله مما يلفت النظر أن المحاولة المتماسكة الأخرى التى حاولت أن تفسّر الأدب وهى التحليل النفسى، قد فشلت أيضاً فيما رمت إليه، لأنها أدّت إلى تدمير نوعية العمل الأدبى، مادامت تركز كل جهدها على الكشف عن الدلالات النفسية فى العمل الأدبى. ويبدأ الأمر كما لو كان أى جهد علمى يُبذَل فى هذا المضمار من شأنه أن يدمر موضوعة ذاته وإذا كان هذا هو الجهد الأقصى الذى يستطيع الباحث فى علم الاجتماع أن يقدمه لتفسير الأدب ودراسته، فمن الطبيعى أن نجد رجال الأدب يفضلون عدم اللجوء إلى هذه المساعدة المدمرة! وهذا هو الذى يفسر أن فشل المحاولات العلمية لتقديم تفسير اجتماعى للأدب قد دعم موقف الرفض من علم الاجتماع الأدبى الذى يعنى ببساطة طرح أى تفسير علمى للأعمال الأدبية.

وإذا كنا فيما سبق قد عرضنا عرضاً وجيزاً للوضع الراهن فى علم الاجتماع الأدبى فقد بقى أن نعرض للشروط اللازمة لنشأته.

ثانيا: الشروط اللازمة لنشأة علم اجتماع أدبى :

لعلّ السؤال الهام الذى يطرح نفسه، بعد أن أشرنا إلى فشل المحاولات

(*) من الجدير بالإشارة أن لوكاتش عدل عن معظم آرائه القديمة فى علم الجمال التى سبق له أن صاغها منذ أمد بعيد وخصوصاً فى كتابه «نظرية الرواية». وقد قام لوكاتش مؤخراً بصياغه نظرية شاملة فى الاستطيقا الماركسية، تُعد- كما يقول- تطبيقاً دقيقاً للماركسية فى مجال علم الجمال. وقد صدر هذا الكتاب فى بودابست عام ١٩٦٥

السابقة فى وضع أسس علم الاجتماع الأدبى، هو كيف نقيم هذه الأسس على ضوء التعريف الاجتماعى للوقائع الأدبية، وكذلك على هدى المنهج الذى يمكن أن ندرسها بواسطته.

اقترح أليبير ميمى خمسة أسس جوهرية، يمكن أن ينهض عليها علم الاجتماع الأدبى. وقد نستطيع أن نقبل بعضها بلا مناقشة نظراً لمنطقيتها، وقد نتحفظ فى قبول البعض الآخر، بل وقد نرفض البعض الثالث، غير ذلك كله لا ينفى أن محاولة ميمى تستحق التأمل، لأنها من المحاولات النادرة التى جهدت فى أن ترسى بعض القواعد المنهجية لعلم جديد مازال فى دور النمو والتشكل.

والحقيقة أن علم الاجتماع الأدبى فى مرحلته الراهنة ينطبق عليه تماماً ما ذكره دور كايم فى مقال له نشره باللغة الإيطالية فى بداية هذا القرن، عنوانه «علم الاجتماع ومجاله العلمى». فقد ذكر فى مقدمته أن علماً لم يكد يلتمس سبل الحياة، لايمكنه أن يمتلك منذ البداية سوى معنى غير محدد وغامض لمجال الواقع الذى عليه أن يوجه اهتمامه إليه، ولا يستطيع أيضا أن يتأكد مسبقاً من ميدانه وحدوده، وهو من ثم لا يستطيع أن يحصل على رؤية أوضح ما لم يمتلك مجموعة من القواعد المنهجية لتوجية بحوثه. ومن ناحية أخرى من الأهمية بمكان له أن يكتسب وعياً أدق بموضوعة، لأن طريق العالم يصبح أكثر اتساعاً كلما كان أحسن توجيهاً، ويغدو أكثر منهجية كلما كان أقدر على أن يضع طبيعة الأرض التى يخترقها فى حسبانه.

على ضوء ذلك، يمكن لنا أن نقدّر أهمية الاتفاق على الأسس المنهجية التى ينبغى أن ينهض عليه علم الاجتماع الأدبى، وسنعرض فيما يلى للأسس التى أقترحها ميمى :

١- ينبغى النظر للوقائع الأدبية بحسبانها وقائع اجتماعية :

أول ما ينبغى علينا أن نحدد معناه فى البداية مصطلح «الواقعة». يمكن القول إن الواقعة- من وجهة النظر المعرفية- هى كل معطى من معطيات التجربة.

ويرى بعض الفلاسفة أن الواقعةFait تتميز عن الحادث Evéne-ment من ناحية، وعن الظاهرةPhénoméne من ناحية أخرى. فالحادث هو واقعة يُنظر لها بكل خصائصها الزمانية والمكانية. وعلى ذلك فالواقعة لها معنى أكثر عمومية، وإنْ كانت تشير أيضاً إلى معطى مركب وعينى، أمّا الظاهرة فهى الواقعة محللة، يُنظر إليها بصدد عناصرها المجردة، وبغضّ النظر عن أية خاصية تتعلق بالزمان والمكان وتتضمن فكرة إمكانية تكرارها.

غير أن هناك رأيا آخر يرى أن الواقعة تُعدّ مرادفة للظاهرة. ولكن أصحاب الرأى الأول ينفون ذلك على أساس أن الواقعة لها معنى وصفى وعينى فى حين أن الظاهرة لما معنى تحليلى ومجرد.

وقد تبدو أهمية هذه المناقشات النظرية بالنسبة لموضوعنا لو ضربنا عدة أمثلة تتصل بالأدب. إذا فرضنا أن رواية صدرت فى تاريخ معين لمؤلف ناشىء فلاقت نجاحاً هائلاً ووزّع منها آلاف النسخ، هذه يمكن أن تُعدّ واقعة، ولكن إذا قلّدت مجموعة أخرى من الروائين هذا الروائى فى تكنيكه مثلاً ولاقت رواياتهم نفس النجاح، فهذه أيضا واقعة، ولكن يمكن اعتبارها ظاهرة.

على هذا الضوء يمكن لنا أن نفهم ماذا يعينه ميمى بضرورة النظر للوقائع الأدبية بحسبانها وقائع اجتماعية. ومعنى ذلك أن نضع الوقائع

الأدبية فى منظور علم الاجتماع، وهذا بذاته يتضمن طرحاً لكل المحاولات السابقة التى أصّرت على رفض الاستعانة بعلم الاجتماع لدراسة الأعمال الأدبية. ومن هنا علينا أن نؤمن- بطريقة مسبقة- بإمكانية نشوء علم الاجتماع الأدبى كفرع متميز من فروع علم الاجتماع، يعنى أساساً بدراسة الأعمال الأدبية. غير أن ذلك لا يعنى أن علم الاجتماع الأدبى يستطيع بمفردة أن يحيط بكل أبعاد الاعمال الأدبية، بل ينبغى أن يتسقّر فى الأذهان، أن الباب مفتوح أمام العلوم الاجتماعية الأخرى التى قد ترى جدارتها بدراسة الأعمال الأدبية من وجهات نظرها الخاصة، وفق الإطار المرجعى لكل علم.

٢- لا ينبغى رد الوقائع الأدبية لشئ اخر غير ذاتها :

هذا الأساس الثانى يحدد الأساس الأول ويكملة فى نفس الوقت. فينبغى أن نقبل منذ البداية أن الوقائع الأدبية تتميز بكثافة معينة، وهذه الكثافة ينبغى الكشف عن مكنونها لا تجنبها. والحقيقة أن الوقائع الأدبية كثيراً ما تُرَدّ إلى أشياء أخرى بزعم الرغبة فى فهمها. وهذه العملية سائدة لدى عدد كبير من النقاد، وتكمن أسبابها فى التزمت والافتقار إلى المناهج المضبوطة، التى يؤدى تطبيقها إلى الفهم الحقيقى للوقائع الأدبية، ولكننا لن ننجح إلاّ إذا كشفنا عن العوامل الاجتماعية التى تحيط بنوعية الوقائع الأدبية، وعلى ذلك يمكن التأكد بأن الواقعة الأدبية لا تختلط بشروطها التكوينية، ولا بالظروف التى تحيط بها. ولا بالمقاصد التى كان يهدف خالقها إلى تحقيقها، ولا إلى أصدائها الاجتماعية والنسفية. وإذا كانت كل هذه الاعتبارات لها أهمية كبرى فى رصد الوقائع الأدبية وفهفمها، إلاّ أنه من الضرورى عدم الخلط بين أى منها وبين الوقائع الأدبية ذاتها.

٣-الواقعة الأدبية واقعة قيمية:

إن هذا المبدأ يجيب بوضوح على السؤال الذى يطرح نفسه على التو بعد أن أشرنا إلى المبدأين السابقين: ما هى إذنْ نوعية الواقعة الأدبية؟ الواقع أن تجاهل كون الواقعة الأدبية واقعة قيمية، هو الذى أدّى بكثير من المحاولات السابقة إلى أن تغرق الواقعة الأدبية فى مجالات بالغة الاتساع، مما أدّى إلى الفشل فى الكشف عن حقيقتها.

وتبدو أهمية هذا المبدأ فى كونه سيضع الحدود بين العمل الأدبى بمعناه الحقيقى، وبين أى أعمال أخرى قد تنتمى لعالم الكتابة والفكر، ولكن لا يمكن اعتبارها أعمالاً أدبية على الاطلاق. وعلى ذلك فهناك مجال للتمييز بين ديوان من الشعر أو رواية ما وبين كتاب فى الاقتصاد السياسى، أو صحيفة من الصحف. ولذلك يميز بعض الباحثين- عن حق - بين «علم اجتماع للكتابة» وعلم اجتماع ادبى، على أساس أن هده التفرقة من شأنها أن تحدد من مجال علم الاجتماع الأدبى.

٤- الواقعة الأدبية ليست محض واقعة معرفية:

هذا المبدأ يمكن استخلاصه من المبدأ السابق.وبمناقشة هذا المبدأ نجد أنفسنا نلمس مشكلة هامة، بل لعلها أصبحت أهم مشكلة تجابه علم الاجتماع الأدبى، ونعنى علاقته بعلم اجتماع المعرفة. والحقيقة أن اتخاذ موقف بصدد هذه المشكلة، من شأنه أن تترتب عليه نتائج بعيدة المدى، يمكن أن تحدد مفهوم النقد الأدبى نفسه.

غير أن الرأى الصحيح - فى نظر الباحثين - أن الواقعة الأدبية ليست فقط واقعة معرفية، وأن علم الاجتماع الأدبى ليس مجرد فصل من فصول علم اجتماع المعرفة.

والواقعة الأدبية يمكن أن تنقل إلينا بعض الأشياء المحددة، وغالباً ما يكون هذا هو غرض المؤلف: أن ينقل للقارئ شيئاً، وهذا ما سيجعل من الأدب على سبيل القطع أحد أدوات الاتصال الهامة فى المجتمع. ويحدث كثيراً أن تكون مقاصد المؤلف غير محددة، أو تتسم بالتغير أثناء كتابته للعمل ومعنى هذا أن طريقة المؤلف فى التعبير عن نفسه تكون أهم فى نظره مما يقوله فعلاً، وأن هذه الطريقة من شأنها أن تؤثر بدورها على مضمون القول الذى يقدمه.

إن هذه الحركة التى تروح وتجىء، هذا الديالكتيك فى عمل الكاتب يظهر واضحاً ويُعدّ أساسيا لفهم أي عمل أدبى. وهذا شأنه أن يرتب عدداً من النتائج أهمها :

(أ) لا ينبغى النظر للواقعة الأدبية بحسبانها وثيقة. أو باعتبارها نتيجة بحث ما :

فالباحث فى علم الاجتماع ينبغى عليه أن يتجاهل- بحسبانه باحثاً- الواقعة الأدبية المجردة، لأن هناك دائماً قدراً من تشويه الواقع يمكن أن يحدث. وأسباب هذا التشوية عديدة، فقد يحدث نتيجة لعملية إعادة بناء مجموعة من الوقائع بطريقة خيالية، أو لأسباب تتعلق بالشكل، أو لأسباب تتعلق باصطناع الحيل، التى قد توحى بها أسباب اجتماعية متعددة.

وليس معنى هذا بطبيعة الحال، أننا ابتداءً نصدر عن تجاهل مسبق للبيانات التى يضمنها الأدباء أعمالهم، أو أن هذا يعنى تهويناً من شأنها، ذلك أنه من الممكن طبعاً تأويل هذه البيانات. غاية ما فى الأمر أنه ينبغى أن نتذكر دائماً أن الغاية التى يستهدفها العمل الأدبى، لا تتطابق بالضرورة مع الغاية التى تتسهدفها وثيقة من الوثائق.

إن تجاهل هذه الحقيقة هو الذى يجعل البعض يتحدثون فى الوقت الراهن

عن موت الأدب. بيد أن النظر إلى العمل الأدبى بحسبانه وثيقة من شأنه أن يميت جوهره.

فلو كانت وظيفة العمل الأدبى الرئيسية هى عرض بيانات أو تقديم معلومات، لكان أى جهاز تسجيل يعمل فى الخفاء فى عيادة إخصائى نفسى، أو بحث اجتماعى مصمم جيداً، أفضل قطعاً من أى عمل أدبى. وذلك لأننا سنستطيع بالتأكيد أن نحصل على معلومات وبيانات أكثر ثباتاً وصدقاً من أى بيانات منثورة بين ثنايا أى عمل أدبى. ولو كان الأمر لا يتعلّق إلاّ بعرض الواقع الاجتماعى، لكانت أى مجموعة من الجرائد أعلى قيمة من كل الروايات التى نُشرت فى نفس الفترة التى صدرت فيها.

(ب) لا ينبغى النظر للواقعة الأدبية باعتبارها مجرد دلالات :

ولنفس السبب لا ينبغى النظر للواقعة الأدبية باعتبارها مجرد دلالات اجتماعية أو نفسية. وهناك خطورة فى الركون إلى الكشف عن الدلالات فى الأعمال الأدبية، تتمثل فى إزالة التفرقة الهامة بين العمل الأدبى الناجح والعمل الأدبى الفاشل. بل قد يؤدى ذلك الاتجاه إلى إعلاء من شأن أعمال أدبية ليست رفيعة المستوى، لأنها قد تكون أكثر أهمية من ناحية الدلالات التى تتضمنها من الأعمال الرفيعة.

٥- الواقعة الأدبية أداه عمل :

يرى الباحثين أن اشتراط أن تكون الواقعة الأدبية أداة عمل، يعد مطلباً خارجاً عن الغايات الجمالية للعمل الأدبى. وهذا الاتجاه الذى يعبر عن نفسه بطريقة صريحة أو ضمنية، يطالب بأن تكون الأعمال الأدبية أدوات للدعاية ووسائل للحث وللحض على العمل. ويثير هذا الاتجاه المشكلة القديمة التى

ثارت بشأن الخير والجمال فى العمل الأدبى، وهى التي تُناقش فى الوقت الراهن تحت شعار الالتزام فى الأدب. وقضية الالتزام من القضايا التى أثارت كثيراً من الجدل بين الأدباء والنقاد.

○○○

حاولنا أن نعرض فى الصفحات السابقة للمشكلات المنهجية الأساسية التى يثيرها علم الاجتماع الأدبى، هذا العلم الجديد الناشىء من علوم الاجتماع الخاصة. ويثير هذا العلم بطبيعة الأحوال عدداً من القضايا والمشكلات التى يصعب اتخاذ قرارات نهائية وحاسمة بصددها. ويمكن أن تستمر المناقشات النظرية درحاً طويلاً من الزمن، بغير أن تصل إلى بلورة نهائية لعدد من آراء ووجهات النظر المتفق عليها بين عدد كبير من الباحثين.

وليس هناك من سبيل فى الواقع لاستخلاص الإطار المرجعى النظرى لعلم الاجتماع الأدبى، سوى القيام بسلسلة من البحوث المتعددة فى مختلف الجوانب التى يغطيها هذا العلم. وهذه البحوث ينبغى أن تُصطنَع فى تنفيذها المناهج وأدوات البحث السائدة فى علم الاجتماع، غير أن القيام بالبحوث الواقعية فى علم الاجتماع الأدبى يثير من ناحية أخرى عدداً من المشكلات التطبيقية، منها ما يتصل بمشكلات البحث ذاتها، ومنها ما يتعلق بالمناهج والأدوات المستخدمة. وسنعرض فى الفصل المقبل لكل هذه المشكلات التطبيقية.

المشكلات التطبيقية فى علم الاجتماع الأدبى

١- الدراسة الاجتماعية للمؤلف :

عرضنا فى الفصل السابق للمشكلات المنهجية الأساسية فى علم الاجتماع الأدبى، حيث بدأنا بتحديد الموقف الراهن فى هذا العلم، ثم أبرزنا الشروط التى ينبغى أن تتوافر حتى ينشأ هذا العلم على أسس واضحة. ونريد استكمالاً لعرضنا أن نناقش المشكلات التطبيقية فى هذا العلم. وينبغى أن يتضح فى الأذهان منذ البداية أنه ليس هناك فاصل دقيق يمكن تحديده دائماً بين ما هو منهجى وما هو تطبيقى. ففى العلم تؤثر النظرية فى التطبيق ويؤثر التطبيق فى النظرية، وذلك إذا سلّمنا بأن علاقة جدلية بين النظر والعمل. وهكذا يمكن القول بأن ما نناقشة اليوم كمشكلات تطبيقية يمكن أن يتضمن بعض المشكلات المنهجية. ولكن درج الباحثون والمفكرون على مثل هذه التقسيمات تيسيراً للمناقشة، وسعياً وراء الوضوح. ونقصد بالمشكلات التطبيقية فى هذا الفصل الميادين الرئيسية التي ينبغى أن تدور فى رحابها البحوث السوسيولوجية التى تتناول الوقائع الأدبية بكل أبعادها، وبكل ما يحيط نشأتها ونموها وزوالها من ظروف وعوامل.

وإذ كنا فى الفصل السابق قد حاولنا أن نضع- لغة مناهج البحث- إطاراً مرجعياً لعلم الإجتماع الأدبى، يمكن أن يساعدنا فى تحديد منظورنا للواقعة الأدبية، فإننا نريد أن نجيب فى هذا الفصل على السؤال الهام: ماذا نبحث؟

وتبدو أهمية السؤال فى كونه يُعدّ المدخل الرئيسى الذى لابدّ أن ينفذ منه أي باحث متخصص يريد أن يجرى بحوثه على نهج واضح، يكفل له الاتساق والتكامل عبر الزمن، مما يؤدى إلى تراكم المعرفة فى تخصصه بطريقة عضوية سليمة، إن أى ظاهرة تبدو للوهلة الأولى كلا مركبا يصعب تبين أجزائه، أو تعيين مكوناته، بيد أن العلم لا يستطيع أن يتعامل مع هذه الكليات المركبة، ومن ثم يشرع الباحث- أول ما يشرع- فى تحليل هذه الكليات إلى أجزائها تمهيداً لدرساتها دراسة تفصيلية تكفل فهمها وهذا الإجراء الذى يبدو اليوم من البديهات، كان أحد الدروس البليغة التى قدمها ديكارات إلى الفكر الإنسانى فى كتابه الشهير «مقال فى المنهج».

أطر مقترحة لبحوث علم الاجتماع الأدبى :

على ضوء ذلك كله، لابدّ من أن نتساءل: ما هى الميادين الرئيسية التى ينبغى على الباحث فى علم الاجتماع الأدبى أن يوجه إليها اهتماماته؟

اختلف الباحثون فى الأجابة على هذا السؤال. وهذه الاختلافات ليست جوهرية فى الواقع. وهى تُردّ- فى أحيان كثيرة- إلى تركيز باحث على جانب دون أخر، مما قد يؤدىّ إلى أن يغفل باحث بعداً يوليه باحث آخر أكبر الاهتمام. وهذه الخلافات لا تمثل فى الحقيقة عقبة لا يمكن تجاوزها، بل إنها تسمح بأن تظهر جوانب النقص والقصور فى الميدان. وعلى ذلك يمكن للباحث الذى يتبنى اتجاهاً تكامليا فى بحوثة أن يستعين بالأطر المختلفة لكى يوسّع من منظوره للواقعة الأدبية.

ونجد تحت أيدينا بهذا الصدد محاولتين قيمتين «لألبير ميمى» و«روبير إسكارابية»وإذا فحصناهما بتمعن، فسرعان ما نجد أن ما بينهما من العناصر المشتركة أكثر مما بينهما من خلافات.

فقد ذهب ميمى إلى أنه يمكن تحديد مجالات البحوث فى علم الاجتماع الأدبى بالاعتماد على صيغة ثلاثية هى: المؤلف والعمل والجمهور. ويقترح أن يدرس فيما يتعلق بالمؤلف وضعه الاقتصادى والمهنى، وطبقته الاجتماعية، وفكرة الأجيال الأدبية. أمّا بالنسبة للعمل فيرى ضرورة الدراسة السوسيولوجية لأمور أربعة: الأجناس والأشكال الأدبية، والموضوعات> والطباع والشخصيات، والأساليب. وأخيراً يقترح بالنسبة للجمهور دراسة فكرة الجمهور والجماهير، وعملية الاتصال ونجاح العمل الأدبى والنقد[1]

غير أن إسكارابية اتجه وجهة أخرى معتمداً على اطار مختلف إلى حد ما. إذْ يرى أنه يمكن القيام ببحوث فى ميدان علم الاجتماع الأدبى بالاعتماد على تقسيمه إلى مجالات ثلاثة هى: إنتاج الأدب، وتوزيعه، واستهلاكة. ويبدأ فيما يتعلق بإنتاج الأدب بتحديد طريقة اختيار الكتاب للدراسة السوسيولوجية، فيناقش مشكلة الأجيال والفرق الأدبية، أي يضع الزمن أولاً فى اعبتاره. ثم يدرس بعد ذلك الكاتب فى المجتمع، فيعرض لمناطق الكتاب، ومشكلة التمويل، ومهن الأدباء. ومن الواضح أن هذه الموضوعات تناظر تلك التى يدرسها ميمى تحت مجال المؤلف. ولكن إسكارابية يهتم اهتماماً خاصاً بمشكلة النشر، ويبدو ذلك من دراستها دراسة كاملة فى المجال الثانى عنده، وهو توزيع الأدب. فيناقش علاقة النشر بالابداع ودوائر النشر، ويهتم بالتمييز بين دوائر المتأدبين أو المثقفين بين العمل الأدبى والجمهور. ويعرض لدلالة نجاح العمل، ويبحث عن دوافع استهلاك الأدب والظروف التى تحيط بمطالعة الأعمال الأدبية[2].

ويتضح من العروض السابق أن الأطار الذى يقترحه البير ميمى يتميز

أساساً بالمجال الثانى الخاص بالعمل الأدبى. فقد اهتم بابراز ضرورة الدراسة السوسيولوجية للأجناس والأشكال الأدبية والموضوعات والطبائع والشخصيات والأساليب. وهو ما نفتقده بهذا الوضوح والتفصيل عند اسكارابية. مع أن هذا المجال على وجه الخصوص له أهمية بالغة، لأن من شأن البحوث التى تجرى فى نطاقه أن تلقى الأضواء على طبيعة الأعمال الأدبية، وتكشف اللثام عن شبكة العلاقات المعقدة التى تربط الأدب والمجتمع. ولاشك أن هذا المجال له أهمية أيضاً بالنسبة للنقد الأدبى، وقد سبق لنا أن بيّنا بالتفصيل في الفصول السابقة كيف أن أحد التيارات الرئيسية فى النقد الأدبى الحديث، ظن أنه يستطيع الإفلات من أزمة النقد الجمالى بالاتجاه نحو الدراسات السوسيولوجية للأعمال الأدبية.

ومن هنا حدث الخلط بين النقد الأدبى الاجتماعى- إنْ صحّ- التعبير- وبين علم الاجتماع الأدبى.

وإذا كان اسكارابية يهتم فى المجال الثانى من المجالات التى يقترحها وهو توزيع الأدب بمشكلة النشر اهتماماً خاصاً، فمما لا شك فيه أنها يمكن أن تندرج ببساطة فى اطار ميمى فى المجال الثالث الذى خصصه لدراسة الجمهور، فقد اهتم بدراسة عملية الاتصال، والنشر يدخل فى صميمها بطبيعة الأحوال.

وعلى ذلك نخلص إلى أن إطار ميمى أكثر اكتمالاً من اطار إسكارابية وإذا كنا سنعتمد فى عرضنا أساساً على اطار ميمى، إلاّ أننا سنعمّق مناقشة بعض النقاط بالاعتماد على سكارابية.

المجالات الأساسية لبحوث علم الاجتماع الأدبى :

سبق أن ذكرنا أن ميمى يرى أن هذه المجالات تنقسم إلى ثلاثة: المؤلف

والعمل والجمهور. وهو يرى أن هذا التصنيف يناظر ثلاث لحظات واقعية تحدد المسار الديناميكي للموضوع الأدبي. غير أنه ينبغي ألاّ ننسى أنّ ليس ثمة انفصال بين هذه المجالات أو المراحل الثلاث، ذلك أننا بصدد ظاهرة ديناميكية مفردة، نحاول أن نفهمها أحياناً في نشأتها، أو في الآليات البنائية التي تقوم عليها، وأحياناً بما يتعلق بمصيرها أو بمستقبلها الاجتماعي التاريخي. ومن ثمّ فلا بدّ أن يقرّ في الأذهان، أنه مهما تعددت الزوايا التي ندرس من خلالها الواقعة الأدبية. فلابدّ أن يكون تكامل نظرتنا شرطاً أساسياً من شروط بحثنا، هذا إذا كنا نرغب حقاً في إنشاء علم أدبي جدير بهذه التسمية. وعلى ذلك فالدراسة السوسيولوجية للجمهور إن أريد لها أن تكون ذات قيمة، لابدّ أن تسهم في تحديد الملامح الحقيقة للموضوع الأدبي وفهمه. بعبارة موجزة لكي نفهم أحد أطراف الثلاثية" المؤلف- العمل الأدبي- الجمهور، لابدّ من فهم الأطراف جميعاً. فلا يمكن- من وجهة نظر علم الإجتماع الأدبي- فهم المؤلف بعيداً عن العمل الأدبي نفسه ولا عن الجمهور. ولايمكن من ناحية ثانية فهم العمل الأدبي بغير فهم المؤلف والجمهور. ولا يمكن أخيراً فهم الجمهور بغير فهم المؤلف والعمل الأدبي معاً على ضوء هذه الملاحظات نستطيع أن نفصّل الحديث عن كل طرف من أطراف الثلاثية التي يقترحها ميمي.

أولا: المؤلف

هناك موضوعات أربعة تستحق أن تُناقش هنا هي: الوضع الاقتصادي، للمؤلف، والوضع المهني، وطبقتة الإجتماعية، وأخيراً فكرة الأجيال الأدبية.

(أ) الوضع الاقتصادي

لاشك أن دراسة الوضع الاقتصادي للمؤلف مشكلة بالغة الأهمية. فلا

يستطيع أحد أن ينكر أن للاعتبارات المادية تأثيرها على الانتاج الأدبى. فالأديب أو المؤلف بوجه عام إنسان قبل كل شئ، يريد أن يأكل ويلبس ويحيا حياته. ومشكلة الوضع الاقتصادى للمؤلف مشكلة قديمة. ويشهد على ذلك العبارات التى جرت مجرى الأمثال حين كان يُقال عندنا مثلاً «فلان ضيعَه الأدب!» أى أنه لم يحترف حرفة يرتزق منها وظن أنه يستطيع أن يحيا من مداد قلمة فضاع، ومن الطريف أن نجد عبارة شبيهة بالفرنسية هى :

La Litérature ne norrit pas Son homme

«الأدب ليس بقادر على أن يطعم الأديب».

ولكن كيف يمكن الكشف عن الأوضاع الاقتصادية للمؤلفين؟ يرى ميمى أن تحقيق ذلك سهل ميسور. وذلك بالاعتماد على المؤشرات الموضوعية التى يمكن تقديرها بدقة. مثل عقود النشر التى يبرمها المؤلف مع دور النشر. وكشوف حساباته مع الناشرين. ومدكراته الخاصة التى يتعرّض فيها لظروفه المالية. دراسة مثل هذه الوثائق يمكن أن تكشف عن الأوضاع الاقتصادية المؤلفين فى الماضى وفى الحاضر أيضاً، مما يسمح بإجراء مقارنات جمة الفائدة.

بيد أن ميمى يحرص على أن ينبه هنا إلى أننا لا يعنينا المستويات المعيبشية للمؤلفين فى حد ذاتها وإنما فى علاقتها مع الأعمال الأدبية، ودلالتها فى فهم الموضوع الأدبى. فنحن لا يعنينا هنا الكاتب باعتباره انساناً، ولكن اهتمامنا به ينصبّ على علاقته بعمله الأدبى. وبعبارة موجزة إن المدرسة السوسيولوجية للكاتب لابدّ أن تحيلنا دائماً إلى أعماله الأدبية.

ولا شك أن الظروف الاقتصادية تتدخل أحياناً فى نشأة عمل أدبى ما أو

فى تحديد مصيرة. غير أنه ليس يكفى قبول هذه القضية على وجه الإجمال، فعلى الباحث فى علم الاجتماع الأدبى أن يحدد عن طريق بحوثه الصور المختلفة التى يتم بها تأثير الظروف الاقتصادية على الاعمال الأدبية. والحقيقة أنه ليست هناك اجابات جاهزة لهذه المشكلة، والطريق يُعدّ مفتوحاً لعشرات من البحوث لكى تستكشف آفاق هذا الميدان.

ويرى ميمى أنه قد يفيدنا بهذا الصدد إصطناع أسلوب «دراسة الحالة» وهو من الأساليب المعروفة فى العلوم الاجتماعية[٣]. فعن هذا الطريق يجوز أن نستطيع اكتشاف العلاقات المتشابكة بين المطالب اليومية لحياة الأديب وبين ضروب الانتاج الأدبى المختلفة له. وقد يكشف عن هذه العلاقات على سبيل المثال تحديد أبعاد مشكلة «الاستكتاب» Probléme de la Com-mande ونعنى بالاستكتاب أن تطلب جهه ما، مؤسسة أو جريدة أو مجلة، من مؤلف ما أن يكتب لها فى موضوع معين بشروط محددة. وليس من الضرورى أن يكون للاستكتاب آثار ضارة على نوعية الأعمال التى ينتجها المؤلف. فمن المعروف فى تاريخ الأدب العالمى أن عدداً من الروائع الأدبية كُتبت نتيجة لاستكتاب المؤلفين حدث هذا بالنسبة لراسين ودوستويفسكى وغيرهم من المؤلفين المشاهير. ويحدث أن يحاول المؤلف من تلقاء نفسه، وبغير تكليف من أحد، أن يلبى بطريقة شعورية أو لاشعورية، ما يحس أنه مطلوب منه، كان يساير (المودة) الذائعة فيكتب أعمالا على غرارها. مثال ذلك أن تسود كتابة الرواية فى فترة ما، فنجد المؤلف الموهوب فى كتابة المقال، يندفع لكتابة رواية أو عدة روايات، تحت هذا التأثير.

ومن ناحية أخرى، قد يخضع المؤلف لتأثير النجاح، فإذا ما نجح له عمل من نوع معين، فقد يندفع لتكرار أعمال من نفس النوع سعياً وراء الحصول

على نفس القدر من النجاح. والمؤلف هنا وهو يكرر نفسه، كأنه يخشى أن يجرب ملكاته وقدراته فى مجال آخر، لا يضمن أن ينجح فيه مثلما نجح فى المجال الأول.

ويلقى اسكارابية أضواء جديدة على صلة الأوضاع الاقتصادية للمؤلفين بنوعية أعمالهم الأدبية، حين يناقشها تحت عنوان: مشكلة التمويل. وهو هنا يميز بين نوعين من التمويل، تمويل المؤلف وتمويل النشر. والنوع الأول هو الذى يهمنا الآن. ويرى اسكارابية بالنسبة له أنه ينقسم بدوره إلي نوعين: ما يسمية التمويل الداخلى عن طريق حقوق التأليف، والتمويل الخارجى، الذى يتخذ فى العمل صورتين: الرعاية والتمويل الذاتى.

وصورة الرعاية تتمثل فى أن يتكّفل شخص أو مؤسسة بحماية المؤلف وإعالته، وفى مقابل ذلك يقدّم المؤلف لهذا الشخص أو لهذه المؤسسة مقابلا ثقافياً لقاء ذلك، يتمثل فى إنتاجة الأدبى.

ونظام الرعاية- مثله فى ذلك مثل التنظيم الاقطاعى- يتطابق مع بناء اجتماعى مؤسس على الخلايا أو الوحدات المستقلة وقد ساعد على نشأته غياب بيئة أدبية مشتركة سواء لضعف الثقافة أو انعدامها، أو لغياب الطبقة الوسطى، وكذلك الافتقار إلى وسيلة نشر مجزية، وتركيز الثروة فى أيد قليلة ويُضاف إلي ذلك كله متطلبات الترف الذهنى للأرستقراطية التى أدت إلى نشأة النظم المغلقة، التى كان المؤلف يُنّظر إليه فيها بحسبانه حرفياً متخصصاً فى تقديم الترف، وكان المؤلف يساوم مَنْ يقوم برعايته وحمايته لكن يقدم له انتاجة وفقاً لنظام المقابضة.

لقد كانت أسر سراة الرومان فى عصر الأمبراطورية، تمثل بغير شك البناء الاجتماعى النموذجى لظهور نظام الرعاية، والذى اشتق اسمه من اسم

شخص شهير هو «ميسين»Mécéne صديق أوغسطس وحامى الشاعر هوارس. ولكن أتيح لهذا النظام أن ينمو ويتطور حول بلاط الأمراء والملوك والبابوات. ولم يندثر هذا النظام إلاّ عندما قلّت الفروق الجسيمة بين الثروات، ومع دخول فئات- أخذ يزيد عدد أفرادها باطراد- فى الحياة الثقافية. وساعد على هذا أيضاً اختراع وسائل النشر المجزية مثل الطباعة. ويرى اسكارابية أن نظام التفرغ الموجود فى بعض الدول، والذى بمقتضاه تمنح الدولة بعض المؤلفين منحا تكفل لهم الإنتاج بشروط خاصة، يُعدّ امتداداً- على نحو ما- لهذا النظام، أو هو بعبارة أدق صورة متطورة منه. ويتخذ هذا النظام فى الأزمان الحديثة صوراً خاصة، مثل تخصيص بعض الدول لوظائف رسمية ثابتة يشغلها المؤلفون وذلك كوظيفة «الشاعر الملكى» فى انجلترا، أو «مؤرخ الملك» فى فرنسا. ويمكن أن يندرج أيضا تحت هذا النظام الوظائف البيروقراطية التى كانت يشغلها عدد كبير من المؤلفين الفرنسيين فى القرن الثامن عشر، والتى بمقتضاها كانوا يتقاضون رواتب تسمح لهم بالعيش نظير أعمالهم صورية تُعهد إليهم ولايقومون بها فعلا. ونشأ على هامش نظام الرعاية، ما يمكن أن يُطلق علية الرعاية غير المباشرة. ومقتضاه التأثير على سوق بيع الكتب، عن طريق شراء الحكومة كميات هائلة من كتاب ما لمؤلف معين، لكى تزودّ به المكتبات العامة وأجهزة الدعاية الخاصة بها. ومن شأن هذا الاجراء أن يعود بأرباح ضخمة على المؤلف. ومن الأساليب الشائعة نظام الجوائز الأدبية، والتى تكون قيمتها المالية كبيرة جداً، غير أن أهميتها تكمن فى السمعة البارزة التى تضفيها على المؤلف الذى ينالها، مما ينعكس أثره على بيع كميات ضخمة من أعماله، وهذا يعود عليه بالتالى بأرباح مجزية. ولعل جائزة نوبل فى الأدب تكون مثلاً

للجائزة الأدبية التى تتميز بضخامه قيمتها المادية والمعنوية فى نفس الوقت.

ويرى اسكارابية أنه ليس من العدل تجريح نظام الرعاية فى صورته التقليدية، أو حتى فى صورته الحديثة ونعنى الجوائز الأدبية. إذْ كفل هذا النظام للكاتب أن يتكامل مع الدورة الاقتصادية التي لم يكن له فيها مكان، ومن ثم أتاح للمؤلف أن يعيش وأن ينتج. ولعل عدداً من الآثار الأدبية الرائعة تعدّ من ثمرات هذا النظام.

ويعتمد اسكارابية على بحث هام للدكتور طه حسين لكى يعطى للمشكلة دلالتها الاقتصادية الحقيقية. فيقتبس فقرة من بحثة ذهب فيها إلى أن هناك سوقاً ظالمة، يمنح فيها الراعى الذهب أو المال للأديب الذى ينفقة بعدما يقبضة أن عاجلاً أو أجلاً، فى حين أن الأديب يقدّم للراعى فنه أو فكره وهو لا يمكن انفاقة بأى حال من الأحوال(٤).

بعبارة أخرى، إن نظام الرعاية بالرغم من الخدمات التى قدمها للأدب تاريخياً، لم يعد اليوم يتفق مع الأخلاقيات الاجتماعية لعصرنا، ولا يمكن اعتباره نظاما سليّما.

ويتبنى اسكارابية الحل الذى اقترحه طه حسين والذى يتمثّل فى ما يُطلَق عليه «المهنة الثانية» للأديب. أى يمتهن الأديب مهنة- أيّاً كانت- تكفل له الحياة الهادئة التى تسمح له بالانتاج الأدبى، بغير أن يخضع لضغوط شديدة ناجمة من إلحاح مطالب الحياة اليومية، وهذه المشكلة تستحق أن نقف عندها قليلاً.

(ب) الوضع المهنى :

من المعروف أن قلة من المؤلفين هى التى تتعيش من نتاج أعمالها الأدبية، ويرى ميمى أنه من الضرورى أن نتحرّز هنا بين نتاج الأعمال

الأدبية بالمعنى الدقيق، وبين نتاج الأعمال الأخرى التى يستخدم فيها المؤلف قلمه كالصحافة وإعادة الصياغة وغيرها من الأعمال المشابهة.

وقد جرت بحوث إحصائية لتحديد المهن التى يمتهنها الأدباء وأنواعها والمشكلة ذات الأهمية بالنسبة لعلم الاجتماع الأدبى ليس فى معرفة عدد الكتّاب بين أساتذة الجامعة أو بين الأطباء مثلاً، ولكن تتمثل فى معرفة هل هناك أدب نوعى- سواء بصورة مطلقة أو نسبية- لأساتذة الجامعات وللأطباء وللمحامين وغيرهم من الفئات الاجتماعية أولا. والمهنة الثانية للأديب تُعدّ فى الحقيقة صورة من صور التمويل الذاتى. وإذا كانت الصورة النموذجية للتمويل الذاتى تتمثّل فى تعويل الأديب فى معيشته على ثروته الشخصية، فإن هذه الصورة اندثرت فى كثير من البلاد ويرى بعض الباحثين أن الشاعر بايرون كان آخر الأدباء الذين مثّلوا فئة «الجنتلمان الذى يمارس الكتابة». وقد أفسحت هذه الصورة مكانها لصورة «المهنة الثانية» كما ذكرنا من قبل غير أن هذه المهنة تنتمى فى الغالب الأعم إلى نمط محدد هو المهن الحرة، أو الوظائف الإدارية. ذلك أنه لابدّ أن تكون المهنة التى يمتهنها تسمح له ببعض الفراغ من ناحية، ولا تتطلّب منه من ناحية أخرى القيام بمجهودات خارقة لكى يستطيع أن يحقق التكيف الشاق مع المتطلبات المادية والأدبية التى يتطلبها العمل الأدبى.

وقد يفسّر ذلك ندرة المؤلفين الذين ينتمون إلى فئة العمال اليدويين أو الفلاحين ومن هنا يمكن أن يوجّه النقد للحل الذى يتمثل فى «المهنة الثانية» والذى يقصرها على فئة اجتماعية واحدة، هى تلك التى يستطيع أفرادها أنْ يمارسوا مهناً حرة، أو أنْ يشغلوا وظائف إدارية.

ومن هنا يخلص اسكارابية بحق إلى أن المهنة الثانية وإنْ كان يمكن

اعتبارها حلاً مقبولاً، إلاّ أنه محدود الأثر. ويتعين على المجتمع الحديث أن يبحث عن صور أخرى محل نظام الرعاية، يكون من شأنها أن تحل مشكلة تحقيق تكامل مهنة الأدب مع النظام الاقتصادى الاجتماعى السائد. وقد يكون نظام التفرّغ الذى تأخذ به بعض الدول الاشتراكية، ومن بينها الجمهورية العربية المتحدة، إحدى هذه الصور.

(ج) الطبقة الاجتماعية للمؤلف :

إن تحديد الوضع الاقتصادى والوضع المهنى للمؤلف لا يقدم سوى صورة مجردة نسبياً. فالظروف الاقتصادية لا ينبغى أن يُنظر إليها بصورة مطلقة، وعلى أساس مواصفاتها هى نفسها فحسب، وإنما من خلال انتماء المؤلف إلى طبقة اجتماعية أو إلى جماعة اجتماعية كاملة. وهذا الانتماء يتسم بأنه أكثر تركيباً وشمولية من مجرد تحديد وضعه الاقتصادى أو المهنى.

وانتماء المؤلف إلى طبقة معينة يُعدّ من بين الحقائق الواضحة فى المجتمع. ولكن ينبغى التمييز بين ضربين من الانتماء: الانتماء الاجتماعى- الاقتصادى، والانتماء الايديولوجى. والانتماء الاجتماعى- الاقتصادى يمكن دراسته عن طريق الاعتماد على الوضع الاقتصادى والوضع المهنى. ومن الواضح أن الكاتب لا يستطيع- بوجه عام- أن يربط عجلته بأى طبقة اجتماعية، هكذا بدون تمييز. فهناك علاقة وثيقة بين الوسيلة التى يتعيش منها الكاتب وبين الطبقات الاجتماعية فى المجتمع. وقد سبق أن ذكرنا أن الأدب بمفرده لا يستطع أن يكفل الحياة للمؤلف. ومن ثّم يلجأ كثيرون إلى حل «المهنة الثانية» كما أشرنا، بيد أن هذه المهنة من شروطها أن تكون مجزية وإلاّ تكون تستوعب تماماً كل نشاط مؤلف، ومن ثمّ يمكن القول إن هذه المهنة لا بدّ أن تكون مميزة. وهذا كله يتضح مما خلص إليه الناقد الفرنسى جابتون بيكون حين تساءل.

ما هى الخدمات التى أداها الأدب والفن الفرنسى منذ قدوم البورجوازية؟

يمكن القول على سبيل القطع إنه أدب وفن أنتجة بورجوازيون لكى يستتهلكة بورجوازيون. فنادرون هم الكتاب والفنانون الذين خرجوا من صميم الشعب، حتى يمكن القول إنهم لا يمكن أن يكونوا كتّابا وفنانين إلاّ إذا ابتعدوا عن الشعب، وانتموا- ولو بدرجة بسيطة- إلى البورجوازية.

ويرى ميمى أن الكاتب يتمنى- بوجه عام- أن تعيش كما لو كان ينتمى إلى طبقة مسيطرة، أو إلى طبقة فى سبيلها إلى أن تكون طبقة مسيطرة.

أمّا الانتماء الايديولوجى للكاتب فهو يحتاج إلى دراسة دقيقة. فهل يعبر الكاتب عن طبقة اجتماعية؟ أو بعبارة أدق هل يعبر الكاتب دائماً عن طبقة اجتماعية، وكيف؟ إن التعبير عن قيم طبقة ما كثيراً ما يحدث، بصورة أوضح مما يظن بعض الناس، وبطريقة لا تدع مجالاً لتشكيك المتشككين فى هذه الحقيقة. وقد سبق لنا فى الفصول السابقة أن أشرنا إلى دراسة لوسيان جولدمان التى نشرها بعنوان «الإله المختفى» والتى حلل فيها أعمال راسين وباسكال كاشفاً عن المضامين السياسية المبثوثة فى ثنايا أعمالها الأدبية، مع أنه كان من المظنون أنه ليست هناك علاقة ما بين هذه الأعمال وبين السياسة.

ولكن هل يمكن إن تعبير الكاتب عن قيم طبقة ما يتم بطريقة شبه آليه؟ أو إن الكتاب الذين ينحدرون من أصل بورجوازى يعّبرون دائماً عن القيم البرجوازية ويدافعون عنها؟ لا يمكن القول إن ذلك يحدث دائماً كقاعدة عامة، فهناك حالات لكتّاب بورجوازيين رفضوا القيم البورجوازية بمنتهى العنف.

فى مثل هذه الحالات يحدث كثيراً أن يكون هؤلاء الكتاب يبشّرون بقيم

طبقة جديدة ليست فى السلطة حقاً، ولكنهم يأملون أن تصل للسلطة، لكى تسود قيمها. ومن الواضح أننا بإزاء هذه الحالات نكون بصدد انفصام بين الانتماء الاجتماعى- الاقتصادى وبين الانتماء الايديولوجى. بعبارة أخرى نكون بصدد ما يُطلق عليه أحيانا «الخيانة الطبقية». ويُقصد بهذا المصطلح تخلى الشخص عن قيم الطبقة التى ينتمى إليها وتبنية قيم طيقة اجتماعية أخرى كالمؤلف الذى ينتمى للطبقة الرأسمالية، ولكنه يرفض قيمها ويتبنى الطبقة العاملة.

وينبغى أن نشير أنه قد لا يحدث تطابق تام بين المعتقدات والايديولوجية التى يؤمن بها المؤلف وبين انتمائه الفعلى.

ومع كل ما سبق، فليس هناك ما يمنع أن تجد بعض الكتاب يعبرون عن مشاعر مشتركة بالنسبة لطبقات أو جماعات متعددة، بحيث لا يظهر أنهم ينتمون كلية إلى طبقة معينة.

وإنْ كنا نعتقد أن هذه الحالات تُعدّ أشبه بالاستثناء على القاعدة والبحوث التفصيلية التى ينبغى أن تهتم بهذه النقاط، هى التى ستكشف- على أي حال- عن مدى صدق هذه القضايا النظرية.

(د) الأجيال الأدبية :

حاول عدد من الباحثين أن يصنفّوا الكتّاب حسب جماعات السن التى ينتمون إليها، بهدف البحث عن القوانين- إن وجدت- التى تحكم عملية تتابع الأجيال(٥).

والحقيقة أن بحث مشكلة الأجيال الأدبية من الأبحاث الطريفة التى يمكن أن يسهم بها علم الاجتماع الأدبى فى إلقاء الأضواء على العلاقات الوثيقة التى تربط الأدب بالمجتمع. غير أن بحث هذه المشكلة يثير عدة قضايا

ينبغي فحصها، والتوصل إلى حلول مناسبة بصددها من بين الحلول المتعددة المعروضة.

من المعروف أن الانتاج الأدبى يبدعة الكُتّاب الذين يخضعون خلال مر الزمن إلى تذبذبات شبيهة بتلك التى تلحق كل الجماعات الديموجرافية (السكانية) الأخرى: من هرم يلحق بها، وتجديد لشبابها، أو زيادة مفرطة أو نقص ضار فى عدد أعضائها. ولكى يمكن لنا أن نختار من بين الأعداد الكبيرة للكُتّاب عدداً معقولاً، أو على الأقل عينة ممثلة بغرض دراستهم، نجد تحت أيدينا إجراءان متطرفان: الإجراء الأول أن نحصر كل كُتّاب الكتب المطبوعة (سواء بالمطبعة أو بوسيلة أخرى) فى بلد ما وذلك فيما بين تاريخين محددين. والاجراء الثانى الاستعانة بقائمة متحيزة، مثل فهرس كتاب معتمد فى التاريخ الأدبى معترف له بقيمته. غير أن سكارابية يرى أن كلاً من هذين الإجراءين لا يُعدّ مقنعا. فالاجراء الأول يستند إلى تعريف آلى للكاتب وهو: الانسان الذى كتب كتابا. بيد أن مثل هذا التعريف لا يمكن قبوله، وذلك لأنه يتجاهل التوافق الضرورى والهام فى المقاصد بين القارىء والمؤلف. ومن ناحية أخرى. فالكاتب منظوراً إليه بحسبانه «منتجاً لكلمات»، ليس له أى دلالة أدبية. فهو لا يكتسب هذه الدلالة، ولا يُعدّ كاتباً إلاّ بعد ما يصدر كتابه، ويوجد إنسان آخر ملاحظ على مستوى الجمهور. فلا يمكن لانسان أن يكون كاتباً إلا فى علاقة مع آخر أو حين يكون كذلك فى عيون شخص آخر بعبارة أخرى.

ومن ثمّ يمكن القول إن الفحص لفهرس كتاب معتمد فى التاريخ الأدبى يبدو أكثر عدالة. غير أنه إذا فحصنا كتاباً من هذا القبيل فسرعان ما نلاحظ أن نسبة الكُتّاب الذين يرد ذكرهم فى الكتاب تزيد كلما كانوا أقرب إلى التاريخ الذى طبع فيه الكتاب، فالتزايد المضطرد لعدد الكُتّاب قد يدفع

مؤلف مثل هذا التاريخ إلى أن يورد حصراً شبه آلى للكُتّاب المعاصرين له وقد تتدخل اختياراته التعسفية فى ذكر البعض واهمال الآخرين.

والحقيقة أن هذه المشكلة هى بعينها التى تثور بصدد التاريخ للحوادث القريبة ومن المعروف أنه طبقاً لآراء بعض المؤرخين لا يجوز التعرض لوقائع لم يمض عليها فترة طويلة نسبياً من الزمن. غير أن هذا الرأى الذى قد يبدو متطرفاً، يتضمن حقيقة لا مناص من الاعتراف بها. وهى أنه كلما كان هناك بعد زمنى كافٍ بين المؤرخ وبين الوقائع التى يورخ لها، كلما كان أدنى إلى الموضوعية فى البحث. بيد أن مشكلة الموضوعية فى التاريخ مشكلة عويصة لا نريد أن نعرض لها. ولكن نكتفى هنا بأن نقرر أنه لايمكن الحصول على صورة لها دلالة لجمهور المهمين أدبياً إلاً بالارتداد إلى الوارء قليلاً.

ويبدو صدق هذه الملاحظات لو طبقانها على التاريخ الأدبى المصرى المعاصر. فنحن نستطيع أن نتحدث عن جيل طه حسين والمازنى والعقاد وسلامة موسى، ولكننا إذا اقتربنا من جيل نجيب محفوظ ويحيى حقى ويوسف السباعى قد لانجد أنفسنا أحراراً فى حركتنا الفكرية- إنْ صحَّ التعبير- حين نتعرّض لهم بالدراسة كجيل مستقل. فإذا انتقلنا بعد ذلك للجيل التالى تكاد تكون هناك استحالة فى دراسته، لأنه لم ينته بعد من رحلته.

ويرى اسكارابية أن الارتداد التاريخى فى بحثنا لأجيال الكُتّاب يسمح لنا بأن ندرسهم دراسة متكاملة ومن الجوانب الكمية والنوعية على السواء. وهناك تفاصيل فنية عن المناهج والأدوات التى يستخدمها الباحثون فى هذه الدراسات لايسعها هذه العرض، وقد نعرض لها فيما بعد. ولذلك سنكتفى بعرض الملاحظات العامة عن مشكلة الأجيال والفرق الأدبية.

إن فكرة الجيل تسمح لنا باختيار عينات من الكّتاب هم مَنْ يُتفَق على أنهم أعضاء جيل واحد. والجيل- كما يحدده النقاد الذين اهتموا اهتماماً خاصاً بهذا الجانب الهام من جوانب علم الاجتماع الأدبى- مثل هنري بير- ظاهرة واضحة. ففى كل أدب قومى تتجمع تواريخ ميلاد الكتاب فى صورة «حزم» تتركّز فى مناطق زمنية. وقد حرص بير على أن يضم قائمة كاملة للأجيال ضمنها كتابة «الأجيال الأدبية»، صالحة لعدة بلاد أوروبية. ولنضرب مثلاً على الطريقة التى تُتبع فى هذا المجال. حوالى عام ١٨٠٠ تجمع الجيل الرومانتيكى العظيم من الأدباء. ذلك أنه بعد جيل فقير نسبياً، ولد بين عامى ١٧٩٥ و١٨٠٥ تييرى، وفينى، وميشيليه، وأوجست كونت، وبلزاك وهوجو، ولاكوردير، وميريميه، ودوماس، وسان بيف، وجورج صاند. وهناك أجيال عظمى كذلك فى اسبانيا عام ١٥٨٥، وفى فرنسا من عام ١٦٠٠ إلى ١٦١٠، وفى انجلترا من ١٦٧٥ إلى ١٦٨٥.

بيد أنه لا ينبغى استخدام فكرة الجيل بغير أن يراعى عدداً من الاحتياطيات. أول ما ينبغى تجنبه هو ما يمكن تسميته الانعطاف نحو فكرة «الدورات». وذلك أنه يمكن أن يطوف بالأذهان أن جماعات السن من الكّتاب تتتابع على فترات منتظمة. وبالرغم من أن بعض الباحثين مثل چى ميشو حاولوا وضع تخطيط ثابت لتتابع الأجيال الأدبية، إلاّ أنه لا يبدو أن الشواهد الواقعية تؤيد مثل هذه المحاولات.

الاحتياط الثانى الذى ينبغى أن نضعه فى الاعتبار، أن الأجيال الأدبية تختلف عن الأجيال البيولوجية فى كونها تكّون جماعات يمكن التعرف عليها من وجهة النظر العددية عن طريق تتبع «الحزم» التى تتركّز فيها. وعلى العكس من ذلك نجد أن توزيع جماعات السن فى الجمهور العام لبلد

ما، يتغير بمنتهى البطء وفى حدود بالغة الضيق. ويمكن القول إن توزيع السن فى الجمهور العام يتبع- إحصائياً- نموذجاً مثالياً لا يختلف إلاّ فى القليل من التفاصيل بين مرحلة وأخرى، فى حين أنه لايمكن تأكيد أن توزيع السن فى الجمهور الأدبى «أجيال الكّتاب» يمكن أن يرد إلى مثل هذا النموذج المثالى.

والاحتياط الأخير بصدد استخدام فكرة الجيل، أننا حين نتكلم عن جيل من الكّتاب فإن التاريخ الدال ليس هو تاريخ الميلاد، ولاحتى تاريخ بلوغ الأديب سن العشرين، فالواقع أنه ليس هناك مَنْ يولد أديباً، فالانسان يصبح أديباً. ومن النادر أن يكون كذلك فى سن العشرين إن دخول الشخص نطاق الوجود الأدبى عملية معقدة تتركّز مرحلتها الحاسمة فى موضع ما على مشارف سن الأربعين. وعلى سبيل المثال نجد فى الأدب الانجليزى أن ريتشارد سون الذى دخل إلى عالم الأدب متأخراً (ولد عام ١٦٨٩) يُعدّ المعاصر البيولوجى- إنْ صحّ التعبير- لبوب (ولد عام ١٦٨٨)، ولكنه ينبغى أن يُلحق بجيل فيلدنج الذى ولد عام ١٧٠٧).

ويحدث أن الأجيال الشابة كثيراً ما تضم بين جنباتها أديباً- «مستشكفاً». أكبر سنا من باقى أعضاء الجيل. وقد لعب «جوته» و«نودييه» و«كارليل» هذا الدور، كل بالنسبة للجيل الذى كان ينتمى الية.

وبالرغم من أن فكرة «الجيل» تبدو جذابة لأول وهلة، لأنها توحى بامكانية القيام ببحوث متعددة على أساسها، إلاّ أن بعض الباحثين يرى أنها ليست واضحة الأبعاد تماماً، ولذلك يقترح اسكارابية أن تُستبدل بها فكرة «الفريق»، على أساس أنها أكثر مرونه. والفريق عنده هو «جماعة

الكتّاب من مختلف الأعمار (وقد يكون هناك سن سائد فيها)، الذين بمناسبة بعض الأحداث، يمتلكون ناصية الكلام، ويحتلون المسرح الأدبى، وهم بطريقة شعورية أو لاشعورية يمنعون دخولة لفترة من الوقت، يوقفون بذلك حاجزاً أمام النزعات الجديدة، ويحرمونها من أن تعبر عن نفسها».

ولكن ما هى الأحداث التى توثر على مسألة تتابع الأجيال أو تسلسلها؟ يرى اسكارابية أن هذه الأحداث ذات طابع سياسى، وتتضمن التغيير فى أشخاص الحاكمين، وتبدل العهود، والثورات، والحروب.

بهذا ينتهى حديثنا عن الجوانب المختلفة التى ينبغى دراستها فى المجال الأول من مجالات علم الاجتماع الأدبى وهو المؤلف. بقى أن نتحدث عن المجال الثانى، وهو العمل الأدبى، والمجال الثالث وهو الجمهور.

المشكلات التطبيقية فى علم الاجتماع الأدبى

٢. ٣- الدراسة الاجتماعية للعمل الأدبى وللجمهور :

بدأنا فى الفصل السابق مناقشة المشكلات التطبيقية فى علم الاجتماع الأدبى. وعنينا أولاً بتحديد مجالات البحث الرئيسية فى هذا العلم الاجتماعى الناشىء، والتى تتمثل فى ثلاثة مجالات رئيسية: دراسة المؤلف، ودراسة العمل الأدبى، ودراسة الجمهور. وقد انتهينا من عرض النقاط المختلفة التى تثور بصدد الدراسة الاجتماعية للمؤلف، ونريد أن نعرض الآن للدراسة الاجتماعية العمل الأدبى وللجمهور[١].

وينبغى قبل أن نعرض بشىء من التفصيل للجوانب المختلفة للدراسة الاجتماعية للعمل الأدبى، أن نؤكد ماسبق أن أشرنا إليه فى الفصل السابق، من أنه لا يمكن دراسة المؤلف من ،جهة النظر الاجتماعية بغير دراسة العمل الأدبى ذاته والجمهور. وكذلك لا يمكن دراسة العمل الأدبى بيغر دراسة الجمهور. وذلك أن هناك محكاً نهائياً يشير إلى نوعية العمل الأدبى، ونقصد به مدى انتشار هذا العمل أى تقدير الجمهور له. وبالرغم من أن الأعتماد فقط على هذا المحك لتقدير نوعية العمل الأدبى قد يغفل إلى حد ما النوعية الخاصة للعمل الأدبى، إلاً أنه مما لاشك فيه أن ردود الفعل

الاجتماعية إزاء العمل الأدبى لها أهمية فى فهم وتقدير نوعيته الأدبية الخاصة. ويبدو ذلك واضحاً إذا ما عرّفنا العمل الأدبى بحسبانه قصداً للمؤلف تحقق فى العمل بدرجة قليلة أو كبيرة، أو هو بعبارة أخرى غاية استهدفها المؤلف، ويكشف العمل الأدبى عن مدى تحققها. ومن هنا وجب لكى نفهم العمل الأدبى أن نحدد علاقته بقصد المؤلف أو بأهدافة التى رمى إلى تحقيقها. ولذلك أكّدنا أن فهم العمل الأدبى لابدّ أن يدفعنا إلى ضرورة الدراسة الاجتماعية للمؤلف من ناحية وللجمهور من ناحية أخرى.

وإذا كان هناك نقاد يذهبون إلى ضرورة تركيز الدراسة على العمل الأدبى فقط دون المؤلف أو الجمهور، فإنهم قد يعتمدون تدعيماً لرأيهم على أن سيرة حياة المؤلف قد يكون مشكوكافى صحتها أو فى صحة أجزاء منها، وكذلك الجمهور الذى قد تختلف ردود أفعاله إزاء العمل الأدبى من فترة لفترة.

غير أن هذه الاعتراضات جميعاً من الميسور الرد عليها، فمسألة صدق البيانات ليست مشكلة خاصة بفرع معين من فروع العلم، بل هى مشكلة يسعى كل تخصص محدد إلى حلها. وقد تتفاوت الحلول فى مدى شمولها أو فعاليتها، غير أنه من غير المقبول طرح الدراسة الاجتماعية للمؤلف بدعوى احتمال عدم صدق البيانات الواردة عن تاريخ حياته. فعلى الباحث أن يبذل جهده للوصول إلى الحقيقة من ناحية، ثم عليه أن يبرز العقبات التى واجهته والتى قد تؤدّى إلى عدم تعميم نتائجه، أو إلى الحذر فى تقديمها.

أمّا الاعتراض الثانى الخاص بتذبذب ردود فعل الجمهور إزاء العمل الأدبى عبر الزمن، فهو فى ذاته يمكن أن تكون له دلاله اجتماعية، ذلك أن تغير الأذواق، يمكن -فى التحليلالنهائى - ردّه إلى أسباب اجتماعيا واضحة[٢].

ثانيا: الدراسة الاجتماعية للعمل الأدبى:

ولعلّ السؤال الذى يثور الآن هو كيف يمكن دراسة العمل الأدبى؟

يقترح ألبير ميمى دراسة جوانب أربعة رئيسية هى: الدراسة الاجتماعية للأجناس والأشكال الأدبية، والدراسة الاجتماعية للموضوعات، والدراسة الاجتماعية للطباع والشخصيات، وأخيراً الدراسة الاجتماعية للاساليب

وبالرغم من أن الجوانب تكاد أن تشمل كل النقاط الجديرة بالدراسة الاجتماعية للعمل الأدبى، إلاّ أننا نرى أن ميمى قد أغفل جانباً بالغ الأهمية. ونعنى به الدراسة الاجتماعية للايديولوجيات الأدبية -إنْ صحّ التعبير- التى قد تسود فى مرحلة تاريخية دون أخرى، مثل مذهب «الأدب للأدب» و« الأدب للحياة». وهذه الدراسة الاجتماعية واجبة، لأنها تُعدّ أحياناً المدخل الضرورى الذى لا بدّ أن ننفذ منه لكى نقدر المناخ الأدبى العام فى حقبه ما، والذى يترك بصماته على الكثير من الأعمال الأدبية الفردية التى تُبدَع وتنتج فى رحابه. وتبدو أهمية هذه الدراسة فى أنها يمكن أن تلقى الأضواء على الأسباب الاجتماعية التاريخية المتشابكة التى قد تدفع أديباً إلى تبنى مذهب «الأدب للأدب» فى حقبة ما، ثم عدوله عنه فى حقبة أخرى وتبنيه لمذهب «الأدب للحياة». وقد قدّم لنا الفيلسوف الروسى الكبير بليخانوف نموذجاً رائعاً لهذا النمط من الدراسة، لا يتسع المقام للإفاضة فيه(*).

(*) قدّم بليخانوف فى كتابة المعروف «الفن والحياة الاجتماعية» تحليلاً اجتماعياً متعمقاً لأهم الظروف الاجتماعية التى أحاطت بنشأة وذيوع مذهبى «الفن للفن» و«الفن للحياة» وقد حلل الأدب الفرنسى فى القرن التاسع عشر، لكى يدلل على سلامة التفسيرات التى توصّل إليها(٣).

ونتننقل الآن لمناقشة الأبعاد الرئيسية التى يقترح البير ميمى دراستها، ونعنى دراسة الأجناس والأشكال الأدبية، والموضوعات، والطباع والشخصيات، والأساليب.

١- الدراسة الاجتماعية للأجناس والأشكال الأدبية :

تقوم الدراسة الاجتماعية للأجناس والأشكال الأدبية على مبدأ نظرى مؤداه أننا لا يمكننا أن نفهم تاريخ الأجناس والأشكال الأدبية بحسبانه مجرد تتابع زمنى مجرد. ولذلك ينبغى كشف طبيعة العلاقات التى تربط بين الأطر الاجتماعية المختلفة وبين الأشكال الجمالية المختلفة. وقد سبق أن نوقشت الجوانب الاجتماعية فى الاستطيقا (علم الجمال) والتى أطلق على دراستها أحياناً «علم الجمال الاجتماعى» والذى عرّفه روجيه باستيد بأنه «دراسة العلاقات بين الأشكال الاجتماعية والأشكال الجمالية». وقد دلل شارل لالو على الطابع الاجتماعى للفن والأدب، بأن ذكر أن الصيغة السائدة التى تقول: «الفن هو أنا، أمّا العلم فهو نحن» ليست صحيحة. ذلك أن الفن هو نحن أيضاً. بعبارة أخرى، إن الفن يُعد مجهوداً مشتركاً لأجيال من المبدعين الذين يتعاقبون جيلاً بعد جيل، يؤثرون فى المجتمع، ويؤثر المجتمع فيهم، فعند كل نقطة تحول فى التاريخ نجد فناناً عبقرياً يشعل ثورة جماعية، أو ينشئ مدرسة جديدة. بيد أن المؤرخ الواعى لا يفوته أن ما يأتى به هذا الفنان أو الأديب ليس جديداً تمام الجدة، وأنه فى الغالب يكون عبارة عن جهد تركيبى لمحاولات جزئية كثيرة سبقته، وأن عمله لا يمكن أن يكون فردياً بحتاً، لأن العمل العبقرى يتسم بأنه ذلك الذى يأتى فى موعده لكى يسدّ نقصاً تستشعره الروح العامة، التى تربط بين الأشكال الاجتماعية والأشكال الأدبية(٤).

على ضوء ذلك كله، ينبغى أن تُدرس الأجناس والأشكال الأدبية وعلى ذلك فهناك عديد من الأسئلة الهامة التى يمكن طرحها بهذا الصدد. فعلى سبيل المثال، هل الرواية تُعدّ الجنس الأدبى الأكثر ارتباطاً بالبرجوازية؟ وهل صحيح أن الشعوب أثناء خوضها المعارك وحلبات الصراع يمكن التعرف عليها وعلى قسماتها وملامحها من خلال شعر شعرائها؟

وإلى أى لحظات تاريخية معينة فى تاريخ الجماعات الانسانية يمكن لنا أن نردّ ظاهرة نشأة المسرح وازدهاره؟ وهذه وكثير غيرها أسئلة يمكن أن تُطرح لاستشكاف طبيعة العلاقات التى تربط بين الأشكال الاجتماعية والأشكال الأدبية.

ويمكن أن يسهل الأمور للباحث بهذا الصدد لجوؤه إلى مفهوم «المدارس الأدبية». ومن المعروف أن كل مدرسة غالباً ما تغلّب جنسا على آخر. وعادة ما يكشف عن ذلك البيانات التى تصدرها كل مدرسة. ومقدمات الكتب، والتصريحات المختلفة لأعضائها التى تكوّن مادة ثمنية للباحث. فهناك علاقة وثيقة بين المدارس الأدبية والأجناس الأدبية، والأبنية الاجتماعية والاقتصادية فليس من قبيل الصدفة مثلاً أن أدان السورياليون الرواية، وأن الرواية عاشت واستمرت حتى بعد انتهاء حركة السوريالية.

ومن الأمثلة الهامة للدراسة الاجتماعية للأجناس والأشكال الأدبية، الدراسة التى قام بها لوسيان جولدمان أحد كبار الباحثين فى علم الاجتماع الأدبى فى فرنسا، عن حركة «الرواية الجديد» وعلاقتها بالواقع الاجتماعى(٥). فقد حدد جولدمان المراحل المختلفة لتطور الرأسمالية، وحلل طبيعة كل مرحلة، ثم ربط بين كل مرحلة وبين تطور معين فى الشكل الروائى. وجولدمان يميز بين مرحلتين للرأسمالية، مرحلة الرأسمالية

الامبريالية التى امتدت من حوالى عام ١٩١٢ حتى عام ١٩٤٥، ثم مرحلة الرأسمالية المنظمة المعاصرة، وتتميز المرحلة الأولى بالاختفاء التدريجى للفرد كواقع أساسى، وباكتساب الأشياء والسلع استقلالاً ذاتياً. أمّا المرحلة الثانية فتتميز باتساع عالم الأشياء والسلع وبطغيانه على كل ما عداه، ويضعف مركز الانسان بحسبانه فرداً له أهميته، وأصبح لهذا العالم بناؤه الخاص الذى يسمح لضروب التعبير الانسانية أن تعبر عن نفسها وإن كان هذا لا يتم بيسر وسهولة. وبعبارة أخرى، إن الإنتاج الوفير للسوق التى زاد اتساعها لدرجة كبيرة، وتنوع السلع والأشياء التى تنتجها المصانع الرأسمالية، والتغيير الدائم فى أنماط و«مودات» هذه السلع، وخلق حاجات مصطنعة عند المستهلكين، والمبالغة فى الاعلانات التجارية، والترويج للسلع الحديثة بكل الطرق، هو الطابع الرئيسى لهذه المرحلة من مراحل الرأسمالية. ولعلّ السوق الأمريكية بكل ما تضطرم به من ظواهر اقتصادية، تُعد نموذجا لما يريد جولدمان أن يشير إليه من طغيان عالم الأشياء على كل ما عداه. لم تعد السيارة والثلاجة والتليفزيون تكفى للاشارة إلى الحياة العصرية التى ينبغى أن يعشيها الناس، ولكن السوق الرأسمالية أصبحت تتحكم أيضاً فى وقت الفراغ، كيف يُقضى ومكانه، وماذا ينبغى أن يرتدى الناس من ملابس حين يذهبون للصيد، أو للتمتع بشاطئ البحر. وهكذا أصبحت السلع تطارد الانسان بالحاحها فى كل مكان يتوجه اليه، فى البيت والعمل، فى وقت الجد، وفى التسلية والفراغ.

ويقدّم لوسيان جولدمان فرضاً يربط بين تطورات الرأسمالية هذه التى أشرنا إليها بايجاز، وبين تطورات الشكل الروائى. وهذا الفرض يقوم على أساس أن المرحلة الأولى من مراحل الرأسمالية تناظرها مرحلة هامة فى تطور

الشكل الروائى يمكن أن يُطلق عليها مرحلة تحلل الشخصيات. وهى التي أنتجت فى رحابها أعمال أدبية بالغة الأهمية مثل أعمال جويس وكافكا. وكذلك أعمال مثل «الغثيان» لسارتر و«الغريب» لكامى. أمّا المرحلة الثانية فى تطور الشكل الروائى- والتى تناظر المرحلة الثانية من مراحل تطور الرأسمالية- فقد وجدت خير تعبير أدبى عنها فى أعمال الروائى الفرنسى روب جرييه. ففى روايات جرييه على وجه الخصوص يظهر عالم الأشياء بحسبانه عالماً مستقلاً له بناؤه الخاص، وتحكمه قوانين معينه، ومن خلاله فقط يمكن التعبير عن الواقع الإنسانى. ولا نريد أن نسترسل فى عرض المقارنات الهامة التي يعقدها جولدمان بين أعمال ناتالى ساروت وأعمال لآن روب جرييه، فقد أردنا فحسب أن نشير إلى مثل من الدرسات التى تجرى عن هذا الجانب الهام من جوانب الدراسة الأجتماعية للعمل الأدبى، ونعنى الدراسة الاجتماعية للأجناس والأشكال الأدبية وتطورها.

٢- الدراسة الاجتماعية للموضوعات :

إن الدراسة الاجتماعية للموضوعات يمكن أن تكشف لنا عن العلاقات الوثيقة بين موضوعات معينة وجماعات معينه. غير أنه ينبغى الإشارة إلى أن مثل هذه الدراسات ليست سهلة، فهناك عقبات عديدة تقف دونها. لعل أهمها أن كثيراً من المصطلحات التى تُتَداول بكثرة، والتى قد يُظن أنها واضحة، قد تستعصى على التحديد الدقيق اللازم لإجراء دراسات علمية فمصطلح الأدب القومى على سبيل المثال، الذى يشير إلى عدد من الموضوعات المشتركة التى يتسم بها أدب قطر من الأقطار والتى لا نجدها إلاّ نادراً عند الأقطار الأخرى، يحتاج إلى تحديد. وقد يساعد فى تحديده أن نضيف إلى عناصره عنصرين هامين هما: ضرورة وحدة اللغة، ووحدة الثقافة.

والدراسة الاجتماعية للموضوعات لا ينبغى أن تقف عند حدود دلالالتها فقط. بل يجب أن تتسع لتشمل مدى اتساع الموضوع وعنصر الاستمرار فيه فهناك موضوعات معينة تتعلّق بجزء من الشعب فقط، وهناك موضوعات أخرى تُعدّ مشتركة بالنسبة لطوائف الشعب جميعاً. ولكنها لا تظهر إلاّ فى حقبة معينة من تاريخ هذا الشعب.

ففى فرنسا مثلاً، يمكن الحديث عن «أدب المقاومة» الذى أبدعته أقلام الأدباء خلال فترة الاحتلال النازى لفرنسا. وقد يكون هناك أدب خاص بالحرب التى خاضتها فرنسا ضد الجزائر.

غير أنه بالإضافة إلى هذه الموضوعات الوقتيه- إنْ صحّ التعبير- هناك موضوعات أكثر دواماً وثباتاً تكشف عن خصائص نفسيه واجتماعية للجماعات الانسانية التى تعالج هذه الموضوعات فى رحابها: ويمكن القول أن هذه الخصائص تتسم بقدر من الثبات النسبى ما دامت تظل مادة للموضوعات الأدبية.

وفى رأينا أن الدراسة الاجتماعية للموضوعات يمكن أت تمدنا بقدر كبير من فهم الجوانب الخفية التى تحدثها عملية التغير الاجتماعى والثقافى فى المجتعمات. ويكفى أن نشير إلى مدى ما يمكن لنا أن نجنيه من وراء الدراسة الاجتماعية للموضوعات المبثوثة فى تضاعيف ثلاثية نجيب محفوظ الشهيرة وإذا كانت هذه الرواية بالذات تُعدّ نموذجاً للأعمال الأدبية التى يمكن أن ندرسها من وجهة النظر الاجتماعية، إلاّ أن هناك فى الأدب المصرى المعاصر أعمال أخرى تزخر بالمواقف الانسانية والعلاقات الاجتماعية المتشابكة، التى يمكن تناولها من وجهة نظر علم الاجتماع الأدبى.

وقد سبق لنا أن قمنا بمحاولة لتحليل رواية «العيب» للقصاص المصرى

الكبير يوسف أدريس تحليلاً سوسيوبوجيا(*) وتناولنا موضوع الانحراف فى المجتمع، والذى تمثّل فى هذه الرواية فى جرائم رشوة منظمة يقوم بها عدد كبير من الموظفين. وحاولنا أن نربط بين دوافع الانحراف وصورة وبين مرحلة صراع القيم التى يمر بها المجتمع المصرى.

٣- الدراسة الاجتماعية للطباع والشخصيات :

إن دراسة الطباع والشخصيات من وجهة النظر الاجتماعية يمكن أن تكشف عن كثير من الجوانب الاقتصادية والاجتماعية لمجتمع معين فى حقبة محددة. وهناك شخصيات يكاد أن يختص بها مجتمع دون غيره، مثل شخصية «فيجارو» مثلاً فى المجتمع الفرنسى، فى حين أن هناك شخصيات تتسم بطابع العمومية، مثل شخصية دون جوان التى لها طابع شبه عالمى. ولكن هل يعنى هذا أن شخصية دون جوان تستعصى على الدراسة الاجتماعية؟ مطلقاً، ولكن هذا يعنى أنها شخصية بسطت نطاقها على مجالات أوسع من مجال الأمة.

ويمكن أن نجد أيضاً «أبطالا بين بين» ليسوا قوميين خالصين، ولاهم عالميين تماماً، ويظهر ذلك فى بعض الشخصيات الشائعة فى منطقة جغرافية أو ثقافية بأكملها. ولعلّ شخصية «جحا» تُعدّ مثلاً بارزاً لهذا النمط من الشخصيات.

والواقع أن دراسة الطباع والشخصيات يمكن أن تُتناول من زوايا متعددة. فنقاد الأدب والمؤرخين الأدبيين يهتمون ببحث تطور صورة البطل فى الفن القصصى. وترى الدكتورة فاطمة موسى فى دراسة قيمة لها عن «صورة البطل فى الرواية الانجليزية الحديثة»[٦] أن البحث فى هذا الموضوع يدخل

(*) أنظر الفصل الثامن من الكتاب.

فى ميادين النقد والتاريخ الأدبى والتاريخ الأجتماعى، وذلك أن «الرواية من أكثر الفنون اهتماماً بتصوير الإنسان فى علاقته بالمجتمع»، فهى فى رأى الكثيرين ملحمة العصر الحديث، ولذا فإن تصوير الشخصيات فيها ذو دلالة مضاعفة «والمتتبع لتطور سمات البطل فى الرواية الانجليزية منذ نشأتها فى القرن الثامن عشر حتى يومنا هذا يرى فيها انعكاساً واضحاً لما طرأ على المجتمع الانجليزى من تغيرات فى القيم كانت بطبيعة الحال نتيجة لتطورات اجتماعية معينة».

غير أن الدراسات النقدية الأدبية أنْ تعرّضت لمثل هذه البحوث، فإنها تقنع فى الغالب الأعم بالاستناد إلى عدد من الأفكار العامة عن تطور الطبقات الاجتماعية فى المجتمع، أو عن سمات التدريج الاجتماعى فى حقبة معينة، ومحاولة ربطها بتطور الشخصيات الأدبية. بيد أن الفروض فى دراسات علم الاجتماع الأدبى أن تكون أكثر دقة فى صياغة فروضها، وفى تحديد مجالات بحثها، وفى الاستناد إلى أطر نظرية متماسكة، تسمح بتوجيه الباحث وهو بصدد جمع بياناته، وتسمح له من بعد بتفسير هذه البيانات على أساس نظرى سليم.

٤- الدراسة الاجتماعية للأساليب :

ليس هناك حاجة إلى التأكيد على امكانية الدراسة الاجتماعية للأساليب، إذْ يمكن ربط الأساليب الأدبية بمجتمع معين، أو بمرحلة محددة من المراحل التاريخية، وقد تكشف هذه الدراسة عن أمور ذات دلالة.

ثالثا : الدراسة الاجتماعية للجمهور :

آن لنا بعد أن عرضنا للدراسة الاجتماعية للمؤلف والعمل الأدبى، أن نشير بإيجاز إلى الجوانب المختلفة فى الدراسة الاجتماعية للجمهور.

يرى ألبير ميمى أن هناك ثلاث ملاحظات مبدئية ينبغى ابداؤها بصدد الدراسة الاجتماعية للجمهور هى :

(أ) إن استقبال القراء للعمل الأدبى يعطينا المحك السريع الملموس، لأهمية العمل، ومن ثم يبدو هذا المحك- للوهلة الأولى- محكاً موضوعياً.

(ب) إن العلاقة بين العمل الأدبى والجمهور تُعدّ علاقة بالغة العمق. ذلك أن مفهوم وتصور الجمهور الذى يريد أن يخاطبة الأديب، يدخل بلا أدنى شك ويؤثر فى نشأة العمل الأدبى ذاته.

(ج) إن العلاقة المذبذبة أو الثابتة للعمل مع قرائه العديدين المختلفين تشكل مصيرة بطريقة موضوعية، وهى ترسم حدود مكانه فى التاريخ.

ولعلّ هذه الملاحظات تؤكّد ما سبق أن أشرنا إليه من أن دراسة المؤلف لابدّ أن تضع فى اعتبارها دراسة العمل الأدبى والجمهور. كذلك الأمر فيما يتعلّق بدراسة أحد أطراف الثلاثية الأخرى العمل الأدبى، والجمهور.

١- الجمهور والجماهير :

يرى بعض الباحثين أنه من الأفضل أن نتحدث هنا عن الجماهير، لأن مكُونات الجمهور تختلف اختلافات جسيمة من وجهة النظر الاجتماعية، وعبر الزمن، حتى أنه ليحق الحديث عن جماهير متعددة لا عن جمهور واحد. وقد أشار الفيلسوف الفرنسى لوفيفر فى دراسة له عن الشاعر الفرنسى ألفريد دى موسيه، إلى أن جمهوره كان يتكون من ثلاث جماعات اجتماعية محددة ومتمايزة: المثقفون، والنساء، والشباب، وقد حاول موسيه فى انتاجة أن يرضى كل مطامحهم.

والواقع أنه من النادر أن يكون الموضوع الأدبى له قيمة بالنسبة لكل الجماهير فى نفس الوقت، فالعمل الأدبى عادة يخاطب جمهوراً له ثبات

نسبى، وقد يستطيع أن يلمس أجزاء قليلة فقط من جماهير أخرى. والحقيقة أن علاقة العمل الأدبى بالجمهور من بلد لآخر، ومن فترة تاريخية لأخرى. وحتى بالنسبة لنفس البلد قد تتغير فى وقت قصير اتجاهات الجمهور إزاء عمل أدبى معين نتيجة عوامل مختلفة.

وهناك بحوث تجرى فى بعض البلاد مثل فرنسا، تحاول أن تحدد خصائص الجماهير المختلفة. ومن الأمثلة البارزة على ذلك البحث الذى أجراه «دومازديية» عن «اتجاهات التطور فى مطالعة الكتب فى مختلف البيئات الاجتماعية، وفى البيئات الشعبية بوجه خاص».

٢- الاتصال :

إن مشكلة الاتصال بين المؤلف والجمهور تُعدّ مشكلة هامة بالنسبة لكل التخصصات التى تهتم بدراسة الظواهر الأدبية. وهناك أسئلة عديدة تُطرَح بهذا الصدد، من أهمها: لماذا وكيف استطاع هذا الكتاب أو هذا العمل الأدبى أن يكتسب شعبية ضخمة عند الجماهير؟ ولماذا يفشل كتاب أو عمل أدبى آخر؟

قد تكمن الاجابة فى التطابق الذى قد يوجد بين الموضوعات الرئيسية والاجتماعية والعاطفية والقيم والنماذج التى يصورها العمل الأدبى، وبين القيم والنماذج الممثلة تمثيلاً قوياً عند الجمهور المتلقى. وقد يكون من الطريف أن نبحث عن الجمهور الحقيقى لمؤلف شاب مثلاً تروج أعماله رواجاً شديداً. قد نجد اشتراكاً فى السن ومن ثمَّ فى الاهتمامات بين المؤلف وبين قرائه. وقد بيّنت من قبل بحوث تمت بالفعل، أن هناك علاقة بين فئات السن المختلفة وبين أنماط معينة من المطبوعات.

٣- النجاح :

حين يتم الاتصال بين المؤلف والجمهور أو الجماهير، يدور الحديث حول نجاح المؤلف. غير أن مفهوم النجاح فى الواقع ليس محدداً بدقة. إذْ أنه يختلط فى بعض الأحيان مع «المودة السائدة» أو مع صورة أخرى من صور «التجديد».

ويرى اسكارابية أن هناك مستويات أربعة للنجاح هى: الفشل، وهى الحالة التى يخسر فيها الناشر لعدم بيعه نسخاً كافية من الكتاب، ونصف النجاح، وذلك حين يوازن الكتاب تكاليف طبعه ونشره، والنجاح العادى، وذلك حين يتطابق معدل البيع مع توقعات الناشر، وأخيراً هناك مستوى الـBest Seller الذى يمكن لنا مع بعض التصرف أن نعربه «بكتاب الموسم» ونعنى به الكتاب الذى تُباع منه نسخ بأعداد كبيرة والذى يتجاوز كل التوقعات، ويفلت من أسار أى تنبؤات.

غير أن النجاح يثير عدة أسئلة من وجهة نظر علم الاجتماع الأدبى، فينبغى أولاً أن نعرف تأثير العوامل الاجتماعية على الجمهور القارئ، فهل فترات الحرب أو فترات السلم، وكذلك عهود الرخاء وعهود الكساد، يمكن أن تؤثر- بدرجة كبيرة أو صغيرة- على عملية الانتاج الأدبى؟ وما هى أنماط الانتاج الأدبى التى تشبع فى هذه الأوقات؟ وماذا عن التنافس بين المجلات والكتب فى هذه الفترات؟ وينبغى أن نسأل أنفسنا ماذا نعرف- كمياً ونوعياً- عن معدل الأدب المنتج والمستهلك بالنسبة لوسائل الاتصال الأخرى كالراديو والتليفزيون؟

وهناك جانب آخر بالغ الأهمية يتعلق بالتغير التكنولوجى وآثارة الاقتصادية والاجتماعية. فهذا التغير يتعلّق بالعوامل التى تؤثر فى نجاح

الأعمال الأدبية. ذلك أن نجاح دور النشر فى كثير من البلاد فى أن تخفض من تكاليف الطبع، بحيث تستطيع أن تبيع بعض كتبها بأسعار رخيصة، له علاقة وثيقة بلا شك بنجاح بعض الكتاب، وانتشار اسمهم وذيوع شهرتهم بين الجماهير.

وقد نجد مثلاً بارزاً على ذلك فى الأدب المصرى يتعلق بالأديب الكبير نجيب محفوظ. فقد كان طبع رواياته فى سلسلة «الكتاب الذهبى»، وهى سلسلة شعبية تباع كتبها بأسعار رخيصة ولم تكن تتعدّى عشرة قروش، بداية نجاح نجيب محفوظ على المستوى الجماهيرى الواسع، وإنْ كان هذا لا ينفى أنه كان معروفاً من قبل لدى عدد من النقاد وجمهور قارىء محدود العدد.

ويسوق بعض الباحثين[٧] مثالاً هاماً لكى يدللوا على العوامل الاجتماعية التى تؤثر على نجاح العمل الأدبى، يتعلّق بالاستقبال الجماهيرى الواسع الذى قابل به الشعب الألمانى ترجمة أعمال دوستويفسكى. وقد ظهر من بحث هذه الظاهرة- على ضوء تحليل مقالات الجرائد والمجلات- أن هناك أنماطاً نفسية معينة تتسم بها الطبقة الوسطى الألمانية، جعل أعضاءها يجدون راحة شديدة فى قراءة أعمال دوستويفسكى. وتفسير ذلك يُرد إلى أن الطبقة الوسطى الألمانية ظلّت تتأرجح بين محاولات تبنى مجموعة القيم العدوانية والامبريالية التى كانت تسيطر على الجماعات الحاكمة قبيل الحرب العالمية الثانية، وبين السعى ليتنى قيم الانهزامية والسلبية، مما أدى بها- بالرغم من كل تقاليد المثالية الفلسفية- إلى أن تترك نفسها نهباً للاتجاهات التى تميل إن ردود الفعل السادية- المازوكية هذه وجدت ملاذاً لها فى انفعال التوحد مع تعذيب النفس السائد فى روايات دوستويفسكى.

والحقيقة أن بحث موضوع «النجاح» مع وجهة نظر علم الاجتماع الأدبى يثير تساؤلات هامة عن معيار نجاح المؤلف، وهل يكفى للدلالة عليه كثرة التوزيع، أو اتساع نطاق قرائه، أو اختلاف مشاربهم وطوائفهم الاجتماعية.

إن الدراسة الاجتماعية للنجاح لا بدّ أن تبحث مختلف العوامل التى تسهم فى حدوثة، وما يتعلق من طبيعة الوسط الأدبى السائد، ونوعية العلاقات المتبادلة فيه، وأثر الظروف السياسية والاجتماعية والثقافية.

○○○

عرضنا فى هذا الفصل لأهم النقاط التى تتعلّق بالدراسة الاجتماعية للعمل الأدبى وللجمهور. وقد سبق لنا فى فصل سابق أن عرضنا للدراسة الاجتماعية للمؤلف، وبذلك يكتمل عرضنا الوجيز للمشكلات التطبيقية فى علم الاجتماع الأدبى. ولقد حاولنا منذ الفصل الذى خصصناه للمشكلات المنهجية فى علم الاجتماع أن نرسم إطاراً عاماً للمشكلات النظرية والتطبيقية لهذا العلم. وغنى عن البيان أن هذا العرض المجمل لا يمكنه أن يتسع لكثير من المناقشات التفصيلية التى قد تكون فى ذاتها بالغة الأهمية، ولا إلى ضرب الأمثلة أو تحليل النماذج.

والواقع أن علم الاجتماع الأدبى من العلوم الحديثة التى تحتاج إلى جهود فريق من الباحثين، لاستكشاف آفاقة المتعددة، والقيام بعديد من البحوث فى مختلف الجوانب الجزئية التى يتضمنها. ولعلنا لانبالغ إذا أكّدنا أنه يمكن لمثل هذه الدراسات إذاً تعددت، وهذه البحوث إذا أجريت على حاضر الأدب المصرى وماضية، أن تخصب من مفاهيم وتطبيقات النقد الأدبى فى مصر. فليس يكفى أن نجيد قراءة النظريات النقدية العالمية ونحاول تطبيقها على ما تبدعة قرائح الأدباء المصريين. فالأدب المصرى، إذا نظرنا إليه من خلال

منظور علم الاجتماع ظاهرة اجتماعية، وهى بهذا الوصف تشتبك مع غيرها من الظواهر الاجتماعية. ومن الأهمية بمكان رصد وتحديد العلاقات المعقدة التى تربط الأدب المصرى بغيره من الأنظمة الاجتماعية السائدة.

وهناك عديد من الظواهر الأدبية فى مصر تحتاج إلى إلقاء الأضواء عليها، ولا يمكن لمحاولات النقد الأدبى الخالص بمفردها أن تقدم الأسس اللازمة لفهمها.

نحن فى حاجة إذنْ إلى اهتمام نظرى بعلم الاجتماع الأدبى من ناحية وإلى القيام بسلسلة مترابطة من البحوث الميدانية من ناحية أخرى. فى الجوانب الأساسية التى سبق لنا أن عرضنا لها ونعنى: الدراسة الاجتماعية للمؤلف، والدراسة الاجتماعية للعمل الأدبى، والدراسة الاجتماعية للجمهور.

التصوير الأدبى للانحراف الاجتماعى
تحليل سوسيولوجى لرواية العيب ليوسف إدريس

أصدر يوسف إدريس رواية العيب[١] عام ١٩٦٢، وأصدر قبلها رواية الحرام[٢] عام ١٩٥٩. والواقع أن الناقد لا يستطيع أن يعرض لرواية العيب إلاّ إذا عرض لرواية الحرام. فهما دراستان متكاملتان تصورّ إحداهما المجتمع الحَضَرى، وتصور الأخرى المجتمع الريفى. والروايتان على جانب كبير من الأهمية من وجهة النظر السوسيولوجية. وعلى هذا الضوء يحلل المؤلف- باعتبارة باحثاً علمياً فى السلوك الانسانى- رواية العيب.

ولابدّ لنا قبل ذلك أن نعرض عرضاً وجيزاً لرواية الحرام. مسرح الرواية فى الريف المصرى، وبطلة القصة سيدة ريفية مكافحة تشقى فى سبيل لقمة العيش وقد طحنها الفقر وهدّها البؤس. ويحكى المؤلف بصورة درامية بارعة ومؤثرة فى آنٍ واحد، كيف أن الظروف الاجتماعية دفعت بمثل هذه المرأة الشريفة دفعاً إلى الزنا، وإلى أن تحمل مَمنْ زنى بها، ووقع ذلك على مجتمع عمالِ التراحيل الذين تعيش معهم فى قرية بعيدة عن قريتها، سعياً وراء «لقمة العيش». لقد وضع المؤلف القيم الاجتماعية السائدة فى الريف المصرى عن الشرف والفضيلة على المشرحة، وأراد أن يعبر عن أن النظرة

التقليدية لحرية الانسان فى الاختيار بين السواء والانحراف نظرة باطلة، وأظهر بطريقة درامية بارعة كيف أن السلوك الانسانى تحكمة الحتمية لا الحرية. والرواية بالإضافة إلى ذلك زاخرة بالمواقف التى تحلل العلاقات الاجتماعية بين الفلاحين، وترسم لها صوراً واقعية حية، تجعل من الرواية عملاً أدبياً بالغ القيمة.

وهى إلى جانب ذلك نكشف عن تقدمية المسلمات الفلسفية التى يصدر عنها يوسف إدريس فنظرته للانسان نظره علمية تضعة فى مكانه المناسب بالنسبة للكون والمجتمع أمّا رواية العيب- وهى تعنينا فى هذا الفصل- فهى أشبه ما تكون بدراسة علمية منهجية منظمة، من النوع الذى يُطلق عليه بمصطلحات العلوم الاجتماعية «دراسة الحالة» Case- study. وإذا كان كتّاب مناهج البحث فى العلوم الاجتماعية يعرّفون الحالة بأنها: «دراسة علمية تركّز على الموقف الكلى، أو على جماع العوامل، وعلى وصف العملية Process أو تتابع الأحداث التى تقع السلوك فى مجراها[٣]»، فإننا نجد أن هذا التعريف يصدق تماماً على رواية العيب. فقد تعقّب المؤلف بطلة قصته الفتاة الجامعية (سناء) منذ تعيينها- ضمن مجموعة الفتيات- فى مصلحة ظلت طوال عمراها مقصورة على الموظفين الرجال، ومحاولات تكيفها مع جو الوظيفة، حتى سقوطها فى النهاية، والذى تمثّل فى قبولها الرشوة ثم تفرطها فى عْرضها من بعد. وإذا كانت رواية «الحرام» تُعد دراما عن السقوط فى مجتمع ريفى، فإن رواية «العيب» تُعدّ دراما عن السقوط فى مجتمع حَضَرى. إنها تحلل هذا المجتمع وتكشف عن طبيعته، وعن ضروب الاختلال الاجتماعى السائدة فيه.

ولا نكون مغالين إذا قلنا إنه يمكن دراسة هذه الرواية باعتبارها وثيقة

تصلح للاستعانه بها فى البحوث العلمية، إذْ أننا يمكن أن نحللها على ضوء المنهج المثلث الجوانب الذى اقترحه أستاذاً الاجتماع هورتون ولسلى لدراسة الظواهر الاجتماعية المنحرفة(٤)، والذى يتمثل فى ثلاث نهج :

١- نهج الانحراف الشخصى :

وهو ينظر للسلوك المنحرف- وأبرزه السلوك الاجرامى- بحسبانه نتاج سلوك بعض الأفراد الذين- لسبب أو لآخر- فشلوا فى امتصاص وتمثّل الاتجاهات والعادات والقيم السائدة المقبولة. وهذا النهج ينظر للمنحرف كشخص فشل فى تكوين مجموعة من الأحكام القيمية-Valves Judg-ments والعادات السوية، ونمّى- بدلاً منها- قيّما وعادات مرفوضة اجتماعياً، أى أنه شخص شابت تكوينه النفسى جوانب قصور معينة.

٢- نهج صراع القيم :

يحلل هذا النهج الجريمة على ضوء القيم المتصارعة فى المجتمع، إذْ تختلف القيم حول الأفعال الاجرامية وحول ما ينبغى أن يُتَخذ حيالها من تدابير. فبينما يجمع أفراد المجتمع على استنكار جريمة بشعة كالقتل، إذا بهم يختلفون حول جريمة كالرشوة مثلاً، إذْ يقل الاستنكار الأخلاقى بالنسبه لها- ولعلّ هذا بسبب ذيوعها وانتشارها- حتى لقد أصبحت بالنسبة لفريق كبير منهم أشبه بأمور الحياة العادية، لا تثير عندهم استهجاناً أو استنكاراً، لأنهم- فى كثير من الأحوال- يتعاملون بها لكى ينجزوا أعمالهم.

وهناك طريقة أخرى يعمل صراع القيم من خلالها كسبب للجريمة، ويحدث ذلك خلال انهيار الأخلاق الشخصية نتيجة لصراع القيم الكامن فى

الثقافة. فالفرد يتعلّم فى البيت والمدرسة والجامعة مجموعة من القيم الخلقية، حتى إذ خرج إلى مجال العمل أيقن أن ماتعلمة عملة غير قابلة للتداول فى الحياة العملية. ويتعلّم أن وظيفة البائع أن يبيبع- ليس بالضرورة ما يريده المشترى- ولكن ما يوجد فعلاً فى مخازن المتجر، ويعلم أن غالبية الاعلانات مبالغ فيها وكثير منها زائفة ولا تمثل الحقيقة، ويعرف طرفاً عديدة قانونية وشبيهة بالقانونية للتهرب من ضربة الدخل.

والخلاصة أنه يرى فى مجال الواقعية من الصور، ويكتسب من الخبرات ما يجعله يؤمن بأن كل ماتعلمة من قيم أخلاقية هذه القيم وفى تبنى ضروب التبرير التى يلجأ إليها الناس وهم يمارسون هذه الصور من السلوك المنحرف.

٣- نهج الاختلال الاجتماعى :

يدرس هذا النهج مشكلة الجريمة بحسبانها نتاجٍ التغير الاجتماعى So-cial Change، فالمجتمع المستقر المترابط ترابطاً وثيقاً تقل فيه نسبه الجريمة، وإذ حللنا الجريمة على ضوء مفهوم الاختلال الاجتماعى فإننا نستطيع أن نلاحظ كيف أن تحول المجتمع- أىّ مجتمع- من مجتمع ريفى إلى مجتمع حَضَرى صناعى يقلب قيمة رأساً على عقب، ويصيب بالخلل جهاز الضبط الاجتماعى التقليدى. فضروب ضغوط الضبط الاجتماعى غير الرسمىInformal كأحكام الجيرة والمجتمع المحلى وتوقعات الأهل والأصدقاء والمعارف، تختفى فى المجتمع الَحضَرى، حيث يتحول الأفراد إلى ما يشبه الأرقام لا يعرف بعضهم بعضاً. ويخلق التغير الاجتماعى عديداً من المواقف والتصرفات الجديدة التى لا تعين الأعراف التقليدية على مواجهتها واصدار أحكام قانونية بشأنها.

ونستطيع على ضوء هذا المنهج- بجوانية الثلاثة- أن نفسّر سلوك أبطال

الرواية، ونلقى الضوء على العمليات النفسية الاجتماعية التي مرّت بها «سناء». فقد عُينت فى المصلحة وهى ماتزال بعد فتاة برئية، لم تلوّثها الأدران، فتاة تخرّجت من الجامعة تحمل بين حنايا صدرها عديداً من المُثُل الأخلاقية، إلى أن تسقط فى وهدة الانحراف وتشارك زملاءها الموظفين المرتشين فى الرشوة، بل- وأبعد من ذلك- تهوى إلى درك التفريط فى عرْضها، وتستجيب- فى النهاية- لإغراء زميلها فى العمل «الجندى» ذلك الموظف المنحل المتمرّس بكل ضرورب السلوك المنحرف.

فلنحاول الآن محاولة سريعة تلخيص العمليات النفسية الاجتماعية التى مرّت بها (سناء) بطلة القصة فى قيامها برحلة السقوط. عُينت سناء فى المصلحة ضمن مجموعة من الفتيات- كما قدمنا- وهى مصلحة كانت تُعتبر حتى تعيينهم «ككل وكر رجالى لا تُسمعَ فيه إلاّ أصواتهم وشكاياتهم ولا تُشَمّ فيه سوى روائحهم ووقع خطواتهم، طالعين هابطين، دراسين لأسرار العمل العظمى والكادر وأمزجة الرؤساء» (ص ٦ من الرواية) وحدث لتعيين الفتيات رد فعل عنيف عند الرجال. وبالنسبة لسناء- التي بدأت العمل وهى متهيبة وجلة- وضع لها مكتب فى حجرة فيها أربعة موظفين، الباشكاتب وثلاثة موظفين «أحمد و«شفيق» و«الجندى». وبعد فترة تبين لسناء أن زملاءها يقومون بعمليات مريبة، وأخيراً اكتشفت أنهم جميعاً يتقاضون رشاوى فى مقابل بيع التراخيص للمكلفين باصدارها بدون مقابل. «فقد كان عملهم الحقيقى، بيعها بأثمان لم تحددها المصلحة ولا الوزارة، وإنما حددتها تقاليد ورثها الموظفون جيلاً بعد جيل وباشكاتب عن باشكاتب. أسعار تخضع لكل ما يطرأ على حياتنا من تغيير، ارتفعت أثناء الحرب مع ارتفاع الأسعار وكلما ازداد الغلاء إزداد ارتفاعها، والشئ نفسه

ينطبق على نسبة التوزيع الباشكاتب ٣٠ فى المائة بقية الموظفين من مرؤوسيه ٣٠ فى المائة والأربعون فى المائة الباقية تذهب إلى رأس كبير فى المصلحة، ويُقال إن معظمها يذهب إلى رؤوس مماثلة فى الوزارة نفسها، عملية تجرى مجرى اللوائح والقوانين، تتم سراً معظم الأحيان، ويحرص شديد من الزبون وبجرأة غريبة من الموظفين، والطريق إليها معروف، والواسطة «خفاجى» ذلك الساعى ذو الشارب الكث وسحب الدخان الغزيرة، الواقع على باب المكتب (ليفنط) الزبائن و(يوزّع) غير المرغوب فيهم ويفتح الباب للسالكين (ص ٤٤، ٤٥ من الرواية).

إن يوسف إدريس يصف هنا بكل ما يملكه من براعة، وبكل ما أوتيه من بصيرة نقّادة، ما يُطلق عليه فى علم الاجتماع «الثقافة الاجراميةCriminal Culture ولها معنيان :

(أ) جهاز متكامل من الأعمال والأفكار تميز مجموعة من الناس، وتخرق قانون العقوبات.

(ب) فعل إجرامى معين (كالرشوة) قد تحبذه الثقافة الاجرامية، أو يكون جزءاً منها، والذى يمارسه عضو أو أعضاء فى جماعة ما. وهناك بالنسبة لهذه الأفعال الاجرامية قوانين للسلوك تتفق معها، وضروب من التبرير تُساق لاثبات شرعية ارتكابها.

والثقافة الاجرامية– التى يصفها يوسف ادريس– ثقافة خاصة بقطاع من المجتمع الحضَرى، لها قيمها الثابته التى يتوارثها الموظفون جيلاً بعد جيل، تحدد لهم كيفية أخذ الرشوة من أفراد الجمهور، وتبتدع المصطلحات الخاصة بها، وتمدهم أيضاً بضروب التبرير التى تخفف عنهم وطأة الشعور بتأنيب الضمير. والمؤلف يشير بوضوح إلى أنها مشروع تعاونى أو عملية منظمة

ينطبق عليها ما يطلق عليه فى علم الإجرام (الجريمة المنظمة)Organized Crime وهى الجريمة التى يَوزع فيها السلوك الإجرامى على أدوار محددةRoels يقوم عدة أفراد بها، ويخص كل منهم دوراً معيناً، والعائد يُقسَّم بينهم بطريقة أو بأخرى. وفى الرواية يقوم «خفاجى» الساعى بعملية الوساطة بين موظفى المكتب وأفراد الجمهور، ومن ناحية أخرى يقوم «الجندى» الموظف المنحرف المنحل، المعروف فى كل أقسام المصلحة، بتسليم الرؤوساء نصيبهم من الرشاوى مقابل أن يغمضوا أعينهم.

وتسير أحداث الرواية؛ ويحس موظفو المكتب- كجماعة منظمة- أن سناء التى لم تتكيف معهم بعد تمثل خطراً داهماً عليهم، ومن هنا تبدأ عملية الالتفاف حولها لاستدارجها لكى تشاركهم فى قبول الرشاوى.

ولكنها- وبكل ما تعتنقة من قيم أخلاقية ومُثُل عليا- تنتفض انتفاضة تلقائية، إنتفاضة مَنْ يعتز بقيمة ويؤمن بها حين يُباعَت دفعه واحد بسلوك قمين بهدمها من أساسها. وهى حين تفعل يفزع الباشكاتب فزعاً شديداً ويحاول أن يصطنع أعذاراً شتى لتبرير سلوكه، أعذاراً من قبيل ضروب التبرير التي تحدثنا عنها من قبل فى نهج صراع القيم، وفى صدد الثقافة الاجرامية التى تعطى لمعتنقيها ردوداً جاهزة ظاهرة الوجاهة لتبرير انحرافهم، ويحدث نتيجة لموقف سناء اضطراب شديد من صفوف الجماعة. وكان عليهم أن يواجهوا التحدى. وما تلبث الجماعة أن تفيق من قسوة الصدمة، وتعيد تنظيم صفوفها. ويتفقون على أن يفرضوا عليها عزلة كاملة، بعد أن رفضت مشاركتهم فى قبول الرشوة. وهكذا قاطعوها وامتنعوا بتاتاً عن الحديث معها. وقاست سناء كثيراً من هذه العزلة الصارمة التى فرضوها عليها. لقد أرادوا أن يذلوا كبرياءها بعد أن أحسّوا بالضعة ازاءها. وعاملوها بإهمال

شديد مقدّرين أن الزمن قمين بإخضاعها، ووقعت سناء بعد ذلك فى مأزق مالى، إذْ كان عليها أن تدفع المصاريف لأخيها، ولم تكن تملك المبلغ. وحاولت سناء بشتى الطرق ولكنها لم تستطع. وإذْ أحس زملاءها بضعف موقفها وتخبطها أخلوا المكتب ذات يوم لينفرد بها أحد زبائن المكتب الدائمين (عبادة بك)، وهو شخصية غريبة، إذْ أنه مغرم بايقاع الموظفين فى جريمة الرشوة، ويتلذذ أيما تلذذٍ إذا ما سقط موظف من قمة مثالياته إلي درك الجريمة. وجلس (عبادة بك) أمام مكتبها ومارس- باقتدار- (دحلبته) المتقنه ثم وضع لها- بهدوء- ورقة مالية قيمتها مائة جنية فى درج مكتبها، وطافت بذهن سناء مئات الأفكار فى مثل لمح البصر، ويالدهشتها! لم تثر ولم تعترض، بل إنها لم تنبس ببنت شفة. وقام عبادة منتصراً فقد وقعت ضحية جديدة أضافها إلى قائمة ضحاياه العديدين، وتأكد لدية صدق نظريته التى مؤدآها أنك تستطيع أن ترشو أى إنسان، فقط كنْ ذكياً وقدّر له الثمن المناسب الذى لا يغضّ من كرامته!

وهكذا سقطت سناء، وانتهت العزلة التى فرضها عليها زملاؤها، فقد تخلّت عن تمردها وسايرت قيم الجماعة. غير أن قبولها الرشوة كان بداية السقوط، أمّا النهاية التى يستنكرها عدد من النقاد(٥)، فقد كانت فى استجابتها أخيراً لغزل «الجندى» ذلك الموظف المنحل الذى قدّمت فيه شكوى لرئيسة- فى أول عهدها بالوظيفة- ولم تنتج أثراً، لأن رئيسه كان من بين مَنْ يوزع عليهم الجندى جزءاً من الرشاوى التي يتقاضونها. ولم تكتف سناء بأن ترافق الجندى إلى أحد الكازينوهات، بل اقترحت هى- ويا للغرابة- أن ترافقة إلى بيته.

وقد أثارت الرواية مناقشات هامة بين النقاد غير أن أحداً منهم- فيما نعلم- لم يدرك إدراكاً كاملاً ما تزخر به الرواية من تحليل «علمى» عميق

بل إن بعضهم[٦] اتهم يوسف ادريس بأنه وضع «معادلة إدريسية تقول بأن الشرّ ثمرة الوضع السيئ للمجتمع» وأنه كان «يدقق كثيراً فى اختيار التفاصيل الميكروسكوبية التى تمنح المشهد جميع مبررات وجوده. ثم يحدث التناقض الأساسى فى أدب يوسف إدريس، إذْ أن هذه التفاصيل لا تصل بنا إلى نظره شاملة للمجتمع، وإنما تعطينا تجريدات مغرقة فى الإطلاق والتعميم».

ويمضى الناقد على هذا النسق، زاعماً أن يوسف إدريس اصطنع تقسيمات جامدة للخير والشر والوراثة والبيئة، وأنه «من السذاجة أن نقول إن المجتمع هو الأب الشرعى للخطيئة ونمضى» ثم قرر «أن القصة المعاصرة لا تكتفى بوضع «الكليشيه» وإنما هى تصنع شيئاً معجزا للغاية، ذلك هو التخصص الحاد فى جزئية كثيفة معقدة للانسان والكون والمجتمع، وهذا ما فشل فيه يوسف إدريس».

والواقع أن ما ذهب إليه الناقد يجانبه الصواب على طول الخط، فقد ذكرنا من قبل رأينا فى أن رواية العيب أشبه بما يطلق عليه علمياً «دراسة الحالة». ذلك لأنها دراسة متعمقة لفرد من الأفراد، يركّز المؤلف فيها تركيزاً شديداً على جماع العوامل المتشابكة التى تسهم فى الموقف، وبذلك ينتهى المؤلف إلى التخصص الحاد فى جزئية كثيفة معقدة للانسان والكون والمجتمع، وهو ما أنكره عليه الأستاذ الناقد زاعماً أنه أعطانا تجريدات مغرقة فى الاطلاق والتعميم.

ولقد أصاب الناقد فى إن يوسف إدريس لا ينظر إلى الخير والشر نظرة ميكانيكية. ذلك أن نظرة يوسف إدريس نظرة ديناميكية تنظر للانسان من حيث هو وحدة بيولوجية اجتماعية نفسية، تؤثر فى البيئة وتتأثر بها فى نفس الوقت.

غير أنه قد جانبه التوفيق حينما قرر أن المؤلف «تعمّد أن يحيطها (سناء) بمجموعة من الظروف التفصيلية الحديدية، التى تنتهى حتماً إلى مصير معين، ولكنه أغفل فى نفس الوقت مجموعة ضخمة من الظروف والقيم التى تحيط بسناء فى شمول أوسع من الدائرة الضيقة التى رسمها المؤلف».

والواقع أن الدائرة التى كانت تتحرك فيها سناء كانت- وعلى خلالف ما يذهب إليه الناقد- بالغة الضيق. لقد غفل مَنْ تعرضوا للرواية بالنقد عن أمر بالغ الأهمية. لقد سقطت سناء لأنها حاربت المعركة بمفردها. بمفردها واجهت زملاءها الموظفين حينما عُينت أول يوم، بمفردها واجهتهم حين حاولوا إغراءها وبمفردها واجهتهم حينما فرضوا عليها العزلة القاتله، أكان غريبا بعد ذلك أن تسقط؟ أين هى تلك الدائرة الواسعة المزعومة التى كانت تتحرك فيها سناء؟

إن المؤلف وهو يحلل ضروب الاختلال الاجتماعى فى المجتمع الحضرى، يشخص الداء تشخيص طبيب مقتدر، ولا يكتفى بذلك بل يشير- من طرف خفى- إلى الدواء. لا نجاة للفرد من التردى فى السقوط ما لم ينضم فى تنظيم مع الآخرين. لا بدّ من تنظيم يجمع شتات النفوس المضطربة والضمائر المزعومة التى تسبح فى خضم تيار هادر من الفساد. لا بدّ من تنظيم لمقاومة الأغراء ومقاومة الانحراف. لقد استمدّ زملاؤها المرتشون من تجمعهم ووحدة صفوفهم قوة، واستطاعوا بما اصطنعوه من وسائل شتى أن يجعلوها تتردّى، فهل لو كانت سناء محاطة بتنظيم من زميلاتها أو زملاء لها آخرين يشدون من آزرها، أكانت تسقط بهذه الصورة؟

لقد مضى زمن الأساطير الخرافية التى كانت يستطيع فيها الفرد أن

يصرع الاخطبوط الذى يلتف حوله بألف ذراع وذراع. مضى ذلك الزمن، وأصبح لابدّ للفرد أن يمارس حياته داخل جماعة، وأن يقاوم- حين يقاوم- فى جماعة، فبالجماعة يحيا وبمفردة يسقط ويموت.

وإذا حاولنا فى النهاية أن نطبق منهج هورتون ولسلى على الرواية فماذا تكون النتيجة؟

إن نهج الانحراف الشخصى يساعدنا على أن نفهم لماذا يكون بعض الناس مُعرضين لكى ينحرفوا ويصبحوا مجرمين أكثر من غيرهم.

على هذا الضوء نستطيع أن نفهم شخصية «الجندى» وسر انحرافه وديناميات شخصيته. وهو الذى كان «طوال عمره ومنذ أن كف أبوه عن ضربه وعقابه وصبت الأوامر والنصائح كالزيت المغلى فوق رأسة منذ مات، كأنما عاهد نفسه بعدها ألاّ يستمع لنصيحة أحد سواء كان مخطئاً أم مصيباً وسواء أكانت النصيحة من عاقل أو أحمق، بل لقد جعل شعاره بوعى منها وبغير وعى أن يخالف كل ما يُقال له من نصائح وهوايته الكبرى أن يعصى القوانين». (ص ١٠٢ من الرواية).

وهكذا لا يجعل يوسف ادريس من الانحراف قدراً يتسلط- فجأة- على رأس أحد الأفراد، وإنما يظهر بجلاء أن للانحراف فى حالة الجندى جذوراً تضرب فى أعماق طفولته، ويتلاقى المؤلف هنا مع نتاج البحوث النفسية الاجتماعية التى تولى عملية التنشئة الاجتماعيةSocialization اهتماماً كبيراً، باعتبار أنها كثيراً ما تكون حاسمة فى تعيين سلوك الفرد فى المستقبل.

أمّا نهج صراع القيم فهو يكشف عن ضروب التبرير التى يصطنعها بعض الأفراد لتبرير سلوكهم الإجرامى، والتى تؤدى لهم وظيفة بالغة

الأهمية هى أن يعيشوا فى أمان مع أنفسهم بغير ما تأنيب للضمير. وعلى ضوء هذا النهج نستطيع أن نضع العبارات التى ساقها الباشكاتب لسناء وهو فى معرض الدفاع عن نفسه موضعها الصحيح، من حيث أنها ليست مجرد كلام صدر منه بعفوية، ولكنها قوالب جاهزة أعدوها منذ ارتضوا لأنفسهم إنتهاج سبيل الجريمة، لكى تقوم بدورها الهام لهم لتحفظ عليهم اتزانهم النفسى، وهو يقرر مخاطباً سناء بعد أن تعلل بكثرة الأولاد وازدياد مطالب الحياة التى لايكفيها المرتب، وحين ذكرت له أن الرشوة جريمة «يابنتى الأخلاق الكويسة حاجة.. وأكل العيش حاجة ثانية»، «يا بنتى إنتى لسّه على البر... ما شيلتيش هم المسؤولية، لّما تكون مسؤولة عن جيش زى إللى أنا مسؤول عنه وكل يوم لازم تسدى ٣٠ بق مفتحين لك مش ح تسميها سرقه أبداً.. أنا بسرق مين؟».

فترد سناء: المواطنين. فيرد عليها: المواطنين؟ دول أغنيه وأنا ما باخدش غصب عنهم.. هم إللى بيدفعوا من نفسهم؟

فترد سناء- يبقى الحكومة، فيرد عليها الحكومة خسرانه إيه.. هو أنا بختلس من أموالها، حق الحكومة محفوظ ما حدش بيقدر يمد أيده عليه». (ص ٦٣ من الرواية).

ولقد بدأت تتبنى آراءهم بعدما سقطت، وبدت كما لو كانت مؤمنة بها أكثر منهم بعدما رفعت شعار (ولايهمك). ولا عجب فقد بدأت السير على الدرب لتصل إلى نهايته.

وأخيراً يشير نهج الاختلال الاجتماعى إلى الظروف الموضوعية التى تزيد فيها الجريمة أو تنقص. وعلى ضوئه نستطيع أن نفهم الآثار الخطيرة للتغير الاجتماعى، الذى يخلق عديداً من المواقف الجديدة التى لا تعين الأعراف التقليدية الأفراد على التعامل معها بطريقة سوية. إن التغير الاجتماعى من

شأنه أن يجرف كثيراً من القيم القديمة، ولكن الخطورة فى الأمر أنه تمر فترة طويلة قبل أن ترسى- عن طريق المحاولة والخطأ- قيم جديدة. ويجمع علماء الاجتماع على خطورة هذه الفترة عنها فلا يجدونها[٧]. لقد نزلت المرأة فعلاً إلى مجال العمل واختطلت بزملائها على قدم المساواة. ولكنها لم تجد جهاز قيم مُعدٍ ليهديها فى مسارها ويجعلها تأمن العثار. وفى هذه المرحلة تصبح الظروف مهيأة تماماً لكى تسقط ويسقط كثيرات وكثيرون صرعى الحيرة الايديولوجية، ما دامت الحدود أمامهم غائمة بين ما هو خطأ وما هو صواب، وما هو مشروع وما هو غير مشروع.

ليس غريباً أن تنتهى سناء إلى التفريط فى عرضها بعدما ارتشت، فطبيعة المرحلة التى يمر بها المجتمع- مرحلة الافتقار إلى القيم- جديرة بأن تزلزل أشد القيم رسوخاً عند الفرد.

إن العرض السابق ليس سوى محاولة سريعة لتحليل رواية العيب تحليلاً سوسيولوجيا. ولا يتسع المقام هنا لكى نتعقب كل ما تثيرة الرواية من فروض علمية.

ونكتفى بأن نضرب أمثلة للأسئلة التى يمكن أن تثيرها الرواية فى ذهن الباحث.

١- ما هى العوامل الاجتماعية والنفسية التى تدفع بالفرد إلى مسايرة الجماعة؟

٢- ما هو أثر الشعور بالإنتماء لجماعة ما فى تعين سلوك الفرد، وبالعكس ما هو أثر عدم الشعور بالإنتماء فى تعيين السلوك؟

٣- ما هو أثر الشعور بالتضامن داخل الجماعة المنظمة تنظيماً واضح المعالمStructured group فى تعيين سلوك الفرد؟

٤- ما هى الآثار التى تترتب على عضوية الفرد فى جماعة منحرفة؟

٥- ما هى طبيعة الثقافة الاجرامية؟ وكيف تنشأ، وكيف تنمو وتتطور؟ وما العوامل الكفيلة بالقضاء عليها؟

هذه الأسئلة وكثير غيرها يهتم بها أبلغ الاهتمام الباحثون فى ديناميات الجماعة Croup Dynamices وفى السلوك الاجرامى.

وبعد، إن رواية العيب- مثلها فى ذلك مثل رواية الحرام- ليوسف إدريس، تُعدان بحق إضافة بالغة القيمة والأهمية لادبنا المصرى المعاصر.

الفصل التاسع

الشهادات ا لواقعية للأدباء الشباب
من وجهة نظر مناهج البحث وعلم الاجتماع الأدبى

نشرت مجلة الطليعة فى عدد سبتمبر ١٩٦٩ دراسة بعنوان «هكذا يتكلم الأدباء الشباب: شهادة واقعية وتعليقات». وكان الغرض من هذه الدراسة إفساح المجال للأدباء الشباب- الذين يدور حولهم فى الأونة الراهنة كثير من الجدل والنقاش- حتى يفصحوا عن وجهات نظرهم وآرائهم بالنسبة لعدد من الموضوعات.

وقد لجأت «الطليعة» إلى خطة حكيمة، فهى لم تقنع بمجرد نشر دراسة نظرية تحاول تحليل ظاهرة الأدباء الشباب، وإنما حرصت على أن تطبق منهجاً انفردت به وهو ما تسميه «الشهادات الواقعية» ومقتضى هذا المنهج النزول إلى الميدان وطرح عدد من الأسئلة على الحالات التى يُرى من الأهمية استطلاع آرائها. ثم عرض الإجابات على عدد من المعلقين لكى يتناولوها بالتحليل والتفسير.

والواقع أن هذا المنهج هو الذى تتبعه- وإنْ كان بصورة أكثر منهجية ودقة وإحكاماً- العلوم الاجتماعية الحديثة. فبعد فترة طويلة قنعت فيها هذه العلوم بمجرد التحليل النظرى للمشكلات المختلفة، مستعينة بما أطلق

عليه بحق التفكير والأرائكى Arm-chair thinking، انطلقت هذه العلوم انطلاقة عارمة فى سبيل التجريب، ونزلت إلى الواقع تستكشف أبعادة مستعينة بأدوات بحث متنوعة وإنْ كان هدفها واحداً فى نهاية الأمر، وهو الحصول على صورة موضوعية عن الواقع بأنواعة المختلفة، عن طريق الدراسة الميدانية. ومن شأن هذا المنهج الحصول على بيانات ثرية عن الظواهر المختلفة، يخضعها الباحثون بعد ذلك للتحليل والتفسير.

والدراسة التى نشرتها «الطليعة» تُعدّ فى نظرنا محاولة هامة، لأنها يمكن أن تكون بداية انطلاق لبحوث ميدانية واسعة المدى فى مجال علم الاجتماع الأدبى، وهو ذلك العلم الحديث الذى يحاول عن طريق الاستعانة بالأطر النظرية المتعددة السائدة فى علم الاجتماع دراسة وتفسير الظواهر الأدبية المختلفة. وقد سبق لنا فى الفصول الماضية أن عرضنا للمشكلات المنهجية والتطبيقية التى يثيرها هذا العلم.

والحقيقة أن الدراسة التى نشرتها «الطليعة» تثير عدداً من النقاط الهامة التى تتعلّق بمناهج البحث من ناحية، وبعلم الاجتماع الأدبى من ناحية أخرى.

أولاً : من وجهة نظر مناهج البحث

١- تحديد مشكلة البحث :

لعلّ أول مشكلة تعرض للباحث الذى يريد أن يقوم بدراسة ميدانية فى موضوع ما هى تحديد «مشكلة البحث» تحديداً واضحاً منذ البداية. وهذا التحديد يؤثر تأثيراً حاسماً فى الوجهة التى سيتخذها البحث، وفى نوعية الأسئلة التى ستوضع للبحث عن اجابات عنها.

ومن الملاحظ أن الدراسة لم تتضمن تحديداً واضحاً لمشكلة البحث منذ البداية، بل قنعت بأن ذكرت أن «الطليعة» ترى «أنه من حق الجيل المصرى الجديد فى الأدب والفن أن تفتح له صفحاتها منبراً، ليقول كلمته فيما يعن له من آراء وأفكار توجز تجربته الخاصة فى الفكر والحياة». وهذه العبارة لا تكفى لكى تكون تحديداً للمشكلة التى حاولت «الطليعة» أن تبحث عن إجابات عنها. ولعل هذا ما دفع الدكتورة لطيفة الزيات فى تعليقها على الإجابات أن تحاول أن تضع المشكلة وضعاً صحيحاً من وجهة النظر المنهجية، حتى يمكن تقدير نوعية الإجابات الواردة، وردّها إلى إطارها المرجعى النظرى الصحيح[1]. فمنذ السطور الأولى لتعليقها بدأت بوضع الشمكلة فذكرت أن الدراسة الأدبية ترتكز عادة على مجالات ثلاثة هى :

علاقة الكاتب بعمله الفنى.

وعلاقة الكاتب بالعالم الخارجى.

وعلاقة الكاتب بالجمهور.

وحرصت على أن تؤكد أن المجالات الثلاثة تلقى الضوء بعضها على الآخر وتنبع فى تناسق كامل بعضها من الآخر، وتساعد كذلك على تحديد موقف الكاتب.

وهذه المجالات الثلاثة التى ترى الدكتورة لطيفة أن الدراسة الأدبية ترتكز عليها، قد تكون محل اتفاق بين الباحثين أو محل خلاف، ولكن الأهم من ذلك أنها تقدّم على منظور سليم للبحث، ينبغى لأى دراسة أن تبدأ بتحديده حتى يتضح «مجال البحث».

٢- جمهور البحث :

إذا تحددت مشكلة البحث ومجال البحث يدور التساؤل على الفور عما

يُطلَق عليه «جمهور البحث»، أى الحالات التى ستُنتقى منها عينه البحث. وليس من المفروض فى كل بحث يجرى أن نبحث كل حالة من هذا الجمهور فقد يكتفى الباحث «بعينة ممثّلة» للجمهور الأصلى، ولضمان أن تكون «العينة ممثلة» هناك إجراءات إحصائية معروفة لذلك. إذا طبقت هذه الإجراءات بدقة يكون من حق الباحث أن يعمم نتائجه، وإنْ لم تكن العينة ممثلة، فليس من حق الباحث التعميم، وإنما عليه أن يشير إلى أن أحكامة محدودة بحدود عينه البحث.

ولعلّ هذه القواعد المنهجية يكون فيها الرد على التساؤل الهام الذى طرحته الدكتورة سهير القلماوى فى تعليقها[٢] حين تساءلت: «لابدّ أن أسأل على أى أساس أجرى الاستفتاء؟ كيف جُمعت هذه الأسماء، وماذا كانت معايير الاختيار؟ إنهم كلهم شبان وكلهم يؤمنون بقضايا المجتمع الصغير والكبير من زاوية مشتركة، ولكن هل هم كل الشباب الذين يكتبون»[٣].

وللإجابة على هذا التساؤل نقرر على ضوء ما عرضناه، أنه ليس من الضرورى أن يشمل مثل هذا البحث كل الأدباء الشباب، لكن يُشترَط توافر «عينة ممثلة» وفق القواعد المنهجية المعروفة. ولعلّ تساؤل الدكتورة سهير القلماوى ويشير إلى ضرورة الحذر من تعميم النتائج، ما دامت عينة البحث ليست ممثلة، وإن كانت ترى أن الغالبية العظمى من الشباب الكتّاب قد مُثّلوا فى هذا الاستفتاء. غير أن هذا حكم شخصى بطبيعة الحال لا يغنى عن اتباع القواعد العلمية.

غير أن الأهم من ذلك كله تحديد «جمهور البحث» تحديداً واضحاً دقيقاً وبناءً معيار محدد. فَمنْ هم الجيل الجديد من الأدباء، الذى اصطلح على تسميته جيل الأدباء الشباب؟

إن هذا التساؤل الهام يثير فكرة بالغة الأهمية من وجهة نظر علم الاجتماع الأدبى، وهى فكرة الأجيال الأدبية[٤]. وقد حاول عدد من الباحثين أن يصنفوا الكتّاب حسب جماعات السن التى ينتمون إليها ، بهدف البحث عن القوانين- إنْ وجدت- التى تحكم عملية تتابع الأجيال. ومن المعروف أن الانتاج الأدبى يبدعة الكتّاب الذين يخضعون خلال مرّ الزمن إلى تذبذبات شبيهة بتلك التى تلحق كل الجماعات السكانية الأخرى، من هرم يلحق بها ، وتجديد لشبابها أو زيادة مفرطة أو نقص ضار فى عدد أعضائها.

ولكى يمكن لنا أن نختار من بين الأعداد الكبيرة للكتّاب عدداً معقولاً أو على الأقل عينة ممثلة بغرض دراستهم، نجد تحت أيدينا إجراءين متطرفين:

الأول : أن نحصر كل كتّاب الكتب المطبوعة فى بلد ما وذلك فيما بين تاريخين محددين.

الثانى : الاستعانة بقائمة غير متحيزة، مثل فهرس كتاب مُعتمد فى التاريخ الأدبى معترف له بقيمته.

غير أن بعض الباحثين يرى أن كلاً من هذين الإجرائين لا يُعدّ مقنعاً فالإجراء الأول يستند إلي تعريف آلى للكاتب وهو: الانسان الذى كتب كتاباً بيد أن هذا التعريف لا يمكن قبوله، وذلك لأنه يتجاهل التلاقى الضرورى والهام بين القارئ والمؤلف. فالكاتب منظوراً إليه بحسبانه «منتجاً لكلمات ليس له أى دلالة أدبية. فهو لا يكتسب هذه الدلالة، ولا يُعدّ كاتباً إلاّ بعد ما يصدر كتابه، ويظهر صداه لدى الجمهور، فلا يمكن لإنسان أن يكون كاتباً إلاّ فى علاقة مع آخر، أو حين يكون كذلك فى عيون شخص آخر بعبارة أخرى.

ومن ثمّ يمكن القول إن الفحص النقدى لفهرس كتاب معتمد فى التاريخ الأدبى يبدو أكثر عدالة. غير أنه إذا لم يتوافر مثل هذا الكتاب فيمكن اللجوء إلى مجموعة من المحكمين مكونة من النقاد ذوى الاتجاهات المختلفة لوضع قائمة بالأدباء يرون ضرورة دراستهم.

وفكرة الجيل تسمح لنا باختيار عينات من الكتّاب هم مَنْ يُتفق على أنهم أعضاء جيل واحد والجيل يُعدّ ظاهرة واضحة وملموسة. ففى كل بلد تتجمع تواريخ ميلاد الكتّاب فى صورة «حزم» تتركز فى مناطق زمنية، ومن هنا يُصنَّف الكتّاب إلى إجيال مختلفة.

بيد أنه لا ينبغى استخدام فكرة الجيل بغير أن نراعى عدداً من الاحتياطات. فينبغى تجنب ما يمكن تسميته بالانعطاف نحو فكرة «الدورات» ذلك أنه يمكن أن يطوف بالأذهان أن جماعات السن من الكتّاب تتتابع على فترات منتظمة مع أن الشواهد الواقعية لا تؤيد ذلك.

غير أن الأهم من ذلك كلة أننا حين نتكلم عن جيل من الكتّاب فإن التاريخ الدال ليس هو تاريخ الميلاد، ولا حتى تاريخ بلوغ الأديب سن العشرين. إن دخول الشخص نطاق الوجود الأدبى عملية معقدة يندر أن تكون فى سن العشرين.

وبالرغم من أن فكرة «الجيل» تبدو جذابة لأول وهلة، لأنها توحى بإمكانية القيام ببحوث متعددة على أساسها، إلاّ أن بعض الباحثين يرى أنها ليست واضحة الأبعاد تماماً.

ولكن إذا نحينا هذا الاعتراض جانباً، وسلّمنا بأن فكرة «الجيل» يمكن الاعتماد عليها لإجراء بحث على طائفة من الأدباء، فسيبقى هناك تساؤل عَمنْ هو الشخص الذى يمكن اعتباره أديباً من جيل معين؟ بعبارة أخرى ما هى الشروط التى ينبغى أن تتوافر فى مثل هذا الشخص؟

من الواضح أن هذه الشروط ستختلف من بحث لآخر بحسب طبيعة البحث نفسه وأهدافة. فإذا كنا نريد أن نبحث جيل الأدباء الشباب مثلاً، فلا بدّ لنا أن نحدد مَنْ يُعتبر أديباً شاباً. قد نعتمد هنا على معيار وحيد مثل معيار السن فنقول مَنْ ولد عام ١٩٥٠ مثلاً، أو قد نعتمد تاريخ النشر، فنقول هو من بدأ ينشر منذ بداية الستينات. غير أن مثل هذه المعايير قد لا تكفى من وجهة النظر العلمية، فلابدّ من تحديد عدد معين من الأعمال الأدبية نشرت للأديب حتى يمكن إدراجه داخل عينه البحث.

وإذا راجعنا دراسة «الطليعة» نجد أمثلة واضحة تُعدّ نتيجة لعدم التفات الدراسة لتحديد شروط مسبقة لاختيار الأدباء.

إذْ نجد أن محمد إبراهيم مبروك لم يُنشر له سوى ثلاث قصص، أمّا غير المنشور فهو خمس قصص، فإلى أي حد يمكن اعتباره أديباً من الأدباء الشباب؟ ونجد حالة شبيهة أيضاً بالنسبة لزهير الشايب، فما نُشر له ثلاث قصص فقط.

قد يُعتَرض على إثارتنا هذه النقطة أن العبرة ليس بالكم وإنما هى بالكيف. غير أن هذا الاعتراض يمكن الرد علية بسهولة. ذلك أنه لايكفى الشخص أن يكون أديباً أن يمسك بالقلم ويكتب قصة أو اثنتين أو ثلاثاً، بل لابدّ أن تنشأ علاقة ما بينه وبين الجمهور القارىء، وهذه العلاقة تحتاج إلى وقت حتى تتكون من ناحية، وتتطلّب عدداً معقولاً من الأعمال الأدبية ينتجها الأديب حتى يمكن الحكم على نوعية إنتاجة واتجاهات القراء إزاها.

ولا يمكن الاحتجاج فى هذا الصدد بالحالات المعروفة فى تاريخ الأدب العالمى للأدباء المقلين أصحاب العمل الواحد الذى أتيحت له الشهرة، فذلك كما هو معروف يُعدّ استثناء على القاعدة. ومن ناحية أخرى أخرى لا يكفى

الزعم بأن أزمة النشر هى المسؤولة عن قلة الإنتاج المنشور، لأن عدداً من الأدباء الشباب يعترف فى صراحة- بغض النظر عن مشكلات النشر- أنه لم يكتب فى حياته سوى أربع قصص.

وخلاصة ذلك كله أنه لابدّ من وضع معيار لتعريف مَنْ هو الأديب الذى سيُعد من بين حالات البحث. وقد يلجأ الباحث بهذا الصدد إلى تعريف إجرائى للأديب. والتعريف الإجرائى- فى لغة مناهج البحث- عبارة عن التحديد الواضح لظاهرة أو شخص أو مجموعة من الأشخاص أو سمة من السمات بطريقة يمكن التحقيق من صحتها. فمثلاً نستطيع فى بحث عن الأدباء الشباب أن نضع تعريفاً إجرائياً للأديب الذى ستطبق عليه أدوات البحث كما يلى:

(ز) ألاّ تزيد سنه عن ٣٠ سنة.

(ب) أنْ يكون- إذا كان قاصّاً- قد نشر عشر قصص على الأقل.

وإذا كان روائياً أن يكون قد نشر رواية على الأقل.

وإذا كان شاعراً أن يكون قد نشر عشر قصائد على الأقل.

وإذا كان ناقداً أن يكون قد نشر عشر دراسات نقدية على الأقل.

وإذا كان كاتباً مسرحياً أن يكون قد نشر أو مُثّلت له مسرحية على الأقل.

ومن الواضح أن التعريف الإجرائى بهذه الصورة يُعد قيداً يفرضه الباحث على نفسه، وإنْ كان يحدد له فى نفس الوقت إطاراً عاماً لمجال بحثه وتصبح نتائج البحث فى هذه الحالة مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالتعريف الإجرائى الذى حدده الباحث.

غير أنه من الخطورة بمكان فى مثل هذا البحث الذى نعرض له، الركون

إلى محض معايير شكلية لتحديد فكرة «الجيل الأدبى» بالاعتماد فقط على السن، أو على التاريخ التقريبى لنشر مجموعة من الأدباء لإنتاجهم، إذْ لا بدّ من أن تعتمد على معايير موضوعية أهمها اختلاف زواية الرؤية عند هؤلاء الأدباء عن الأجيال الأدبية التى سبقتهم، أو تجديدهم فى الشكل، أو تنوعهم تنويعاً حقيقاً فى المضمون. هذه المعايير الموضوعية تُعدّ عاصماً من الافتتان بوضع تواريخ تعسفية لتحديد نهاية الجيل أدبى قديم وبداية جيل أدبى جديد. بل إن هذه المعايير الموضوعية التى تنهض على أساس تحليل وتحديد نوعية الأعمال الأدبية التى ينتجها الأدباء، كفيلة بأن تبسط من مفهوم الجيل الأدبى، وتجعله يتجاوز المفهوم البيولوجى له الذى يقوم على السن، لكى يقوم على أساس الانتماء إلى زواية رؤية واحدة أو متشابهة. ومن هنا نستطيع أن نضع ملاحظة الدكتور لويس عويض موضعها الصحيح- الذى يشترك معه فيها عدد آخر من النقاد- من أن جيل الأدباء الشباب يعدون إمتداداً للقاصين يوسف الشارونى وإدوارد الخراط. هنا نجد أن الشارونى والخراط ينتميان إلى جيل يوسف إدريس وربما قبله- من ناحية السن- ولكنهما يختلفان- من حيث التكنيك وزاوية الرؤية- عن يوسف إدريس اخلتفاً كبيراً. ولعلّ هذا التحرز يجد شاهداً على ضرورته من الملاحظة الذكية التى أبداها الفيلسوف الفرنسى المعروف هنرى لوفيفر فى السطور الأولى من كتابة «نقد الحياة اليومية»، حيث يقرر أنه يبدو أن الأرقام لم تفقد بعد مكانتها السحرية. فعن طريق ضرب من ضروب الخلط اعتبرت غالبية الفنانين والكتّاب ما بين عامى ١٨٨٠- ١٩٠٠ من بين «نهايات القرن» و«الهابطين». وعن طريق نفس الخلط، اعتبر الكتّاب والفناون الذين ظهروا على المسرح الأدبى بعد عرض عام ١٩٠٠

مجددين[٥]. وهؤلاء كانوا بالنسبة للجمهور وفى نظر أنفسهم يمثلون «القرن الجديد»، ومع أن الحقيقة لم تكن بمثل هذه البساطة، إن هذه الملاحظة كفيلة بأن تلفت نظرنا إلى الحذر من إعطاء بعض التواريخ أهمية خاصة، وترتيب نتائج حاسمة علي اساسها.

وخلاصة ما نريد أن نركّز عليه فى هذه النقطة، ضرورة الاعتماد على نوعين من المعايير لتحديد الأجيال الأدبية شكلية وموضوعية.

تصميم أداة البحث :

إذا انتهينا من تحديد مشكلة البحث وتحديد قواعد اختيار العينة، تبدو أمامنا مسألة هامة هى تصميم أداة البحث. وأدوات البحث فى العلوم الاجتماعية متعددة[٦]، ويختار الباحث أداة معينة من بينها أو أكثر من أداة حسب أهداف البحث وطبيعتة.

وقد اختارت دراسة «الطليعة» أسلوب استمارة البحث التى يُطلق عليها بلغة مناهج البحث «استخبار».

وهذه الاستمارة- وإنْ كانت موجزة جداً- فهى تنقسم إلى قسمين، كما هو متبع فعلاً فى بعض البحوث الإجتماعية. قسم خاص ببعض البيانات الأولية وهى الاسم والسن وجهة العمل، والدخل الشهرى، والإنتاج الفنى المنشور وغير المنشور، ثم بعد ذلك ثلاثة أسئلة فقط هى :

س١ : متى قامت العلاقة بينك وبين الفن الذى تمارسة الآن، ومتى بدأت الانتاج فيه؟

س٢ : ما هو المناخ الذى يسيطر على ممارستك لفنك من حيث :

(أ) العلاقة بينك وبين زملائك الفنانين والأجهزة والمؤسسات المتصلة بهذا الفن.

(ب) العلاقة بينك وبين المجال الذى تعمل فيه سواء كان مجالاً فنياً أو غير ذلك.

(ج) الموقف من الأجيال الفنية السابقة على جيلك وعلاقتك بها.

س٣ : ما هى المؤثرات الاجتماعية والفكرية والفنية التى تشارك فى ابداعك الفنى، وأين تقف- بهذه المؤثرات- من قضية التغير الاجتماعى فى بلادك- بشكل عام- وقضية العدوان الإسرائيلى، وقضايا العالم المعاصر.

ويتضح من مطالعة هذه الأسئلة على الفور أنها- بلغة مناهج البحث- أسئلة مفتوحة النهاية وليست أسئلة مغلقة النهاية. وأى استمارة بحث يمكن أن تتضمن عدداً من هذه وعدداً من تلك. والأسئلة المفتوحة النهاية تسمح للفحوص بأن يجيب اجابة حرة، غير مقيد بصب إجابته فى قوالب معينه معدة له سلفاً. وميزة هذا النوع من الأسئلة أنها تثير موضوعاً معيناً للفرد المفحوص وتترك له حرية الإجابة بطريقته الخاصة.

أمّا الأسئلة المغلقة أو المقفولة closed questions فينبغى على الفرد المفحوص أن يضع إجابته فى حدود المتغيرات المحددة الموضوعية فى الاستمارة. وقد تكون هذه المتغيرات فى شكل مبسط: (نعم)، (لا)، أو (موافق) (غير موافق)، وقد تأخذ شكلاً آخراً يوضح تدرج الإجابة، كما فى صياغة السؤال الأتى على سبيل المثال:

- هل تعتقد أن التليفزيون العربى حقق رسالته الثقافية؟
- بدرجة ممتاز.
- بدرجة جيدة
- بدرجة متوسطة
- بدرجة أقل من المتوسط

- بدرجة عادية

والواقع أن لكل من الأسئلة المفتوحة والمغلقة ميزاتها وعيوبها[٧] ولعلّ أهم ميزة للأسئلة المغلقة سهولة التحليل الكمى للبيانات الواردة. وعلى العكس نجد أن أهم عيب للأسئلة المفتوحة صعوبة التحليل الكمى للبيانات الواردة عنها. فلو رجعنا لدراسة «الطليعة» نجد أن إجابات الأدباء بحالتها هذه لاتصلح للتحليل الكمي، وإنْ كانت تصلح للتحليل الكيفى. وإذا أريد تحليلها تحليلاً كميا فلا بدّ من أن تمر بعدة عمليات متتالية، أهمها قراءة الإجابات قراءة فاحصة حتى توضع فئات لتصنيف الفئات المختلفة للاجابات وتفريغ الإجابات فى هذه الفئات وعد الاستجابات بالنسبة لكل فئة تمهيدا لجدولتها وتحليلها احصائيا.

وإذا انتقلنا بعد ذلك لصياغة أسئلة الاستمارة نفسها، فإنه يمكن توجيه عدد من الانتقادات إلى استمارة «الطليعة».

هناك شرطان مهمان فى صياغة أسئلة أي استمارة هما :

- عدم استخدام كلمات غامضة أو غير محددة تحديداً قاطعاً.
- وعدم الاستفسار عن متغيرين أو شيئين فى نفس السؤال.

بالنسبة للنقطة الأولى، نجد أن السؤال يتضمن العبارة الآتية: «متى قامت العلاقة بينك وبين الفن الذى تمارسة الآن...».

هنا نجد أن كلمة العلاقة كلمة غير محددة، وقد تؤدى ذلك إلى أن يفهمها المجيبون كل على هواه. ولنأخذ مثالاً على ذلك إجابة مجيد طوبيا على هذا السؤال. ذكر حرفياً «بدأت العلاقة بينى وبين الفن منذ ١٥ سنة» ماذا نستطيع أن نفهم من مدلول كلمة العلاقة هنا؟ هل يُقصد بها القراءة الواعية؟ أو يُقصد بها محاولة الكتابه وكذلك بالنسبة للإنتاج فى الفن الذى يؤثره؟ ونجد نفس العمومية فى الاجابة- نتيجة لغموض السؤال وعدم

تحديده- فى إجابة اسامه محمد الغزولى الذى اجاب كما يلى: «كانت العلاقة بينى وبين الفن مبكرة، وبالتالى ساذجة تقل سذاجتها بمرور الايام وإن لم تكن قد اختفت نهائياً حتى الان، وكذلك بالنسبة للانتاج».

كيف نستطيع أن نحلل مثل هذه الآجابة؟ هذه مجرد أسئلة- على سبيل المثال لا الحصر- للنتائج التى يمكن أن تترتّب من جرّاء العيوب فى صياغة الأسئلة.

ومن ناحية أخرى نستطيع أن نضع أيدينا بسهوله على العيب الخطر الثانى الذى ينبغى تلافية تماماً فى أسئلة أي استمارة، وهو الاستفسار عن متغيرين أو شيئين فى نفس السؤال فذلك قد يؤدى إلى أن يجيب المفحوص عن شق من السؤال، وينسى الإجابة عن الشق الآخر كما حدث فعلاً فى الإجابات المنشورة للأدباء.

فالسؤال الأول من الاستمارة يسأل عن تاريخ نشأة «العلاقة» بين الأديب وبين الفن الذى يمارسة وذلك فى الشق الأول منه، ثم يسأل فى الشق الثانى عن تاريخ بداية الإنتاج. ونستطيع لو استعرضنا جميع إجابات الأدباء الشباب أن نخلص إلى أن ستة منهم لم يجيبوا على هذا الشق الثانى إطلاقاً وهم: مجيد طوبيا، أسامة محمد الغزولى، عبد الحيكم قاسم، سمير عبد الباقى، ماهر شفيق، سامى السلامونى.

ويُعدّ عدداً كبيراً بالنسبة لعينة صغيرة لا تتجاوز ٣١ مفحوصاً. وكان من الميسور تلافى هذا العيب المنهجى لو فتت السؤال الأول إلى سؤالين متتالين.

هذه العيوب فى صياغة الأسئلة التي أشرنا إليها نجدها فى كل الأسئلة تقريباً بصورة أو بأخرى. فالسؤال الثانى يسأل عن المناخ الذى يسيطر على

الأديب، فى ممارسته لفنه، كما يسأل عن العلاقة بينه وبين المجال الذى يعمل فيه، وكلا الكلمتين المناخ والمجال بعيدتان عن التحديد.

٤- ثبات استمارة البحث وصدقها :

ونأتى بعد ذلك لمسألة بالغة الأهمية لأنه سيتوقف عليها الاعتماد بثقة على نتائج البحث أو طرحها والتشكك فيها. تلك هى ما يُطلق عليه ثبات الاستمارة وصدقها. وبالرغم من أن هذا موضوع علمى معقد إلا أنه لا بدّ من الاشارة الموجزة إليه.

السؤال المطروح هنا: إلى أي مدى يمكن الثقة فى البيانات التى تحصل عليها استمارة البحث؟ وهذا السؤال يلمس مشكلتين متمايزتين:

الأولى: هى ثبات البيانات بمعنى أنه إذا فرضنا أن الاستمارة التى وزعتها «الطليعة» على الأدباء الشباب طبقت مرتين، وكان يفصل بين التطبيق فى المرة الأولى والتطبيق فى المرة الثانية فترة زمنية ما، فهل يتغير شكل البيانات تغييراً جوهرياً، أو يكون هناك قدر من الاستقرار فى الشكل العام للبيانات؟ (كل ذلك طبعا يفرض أن الشئ المبحوث ظاهرة أو موقفاً أو اتجاهاً لم يتغير بين فترتى التطبيق).

الثانية : هى صدق استمارة البحث بمعنى: ما مدى تطابق ما تحصل عليه الأداة من بيانات مع الحقيقة الموضوعية؟

والواقع أنه توجد فى مناهج البحث فى العلوم الاجتماعية طرق متعددة لحساب كل من الثبات والصدق، ليس هناك داع للتفصيل فيها[٨].

وتبدو أهمية التحقيق من ثبات البيانات وصدقها.فى أن الباحث أو المحلل أو المحكم الذى قد يعلّق على البيانات قد يقدّم تفسيراً كاملاً أو جزئياً للظاهرة محل البحث على ضوء هذه البيانات. فإذا لم تكن هذه

البيانات ثابتة أو صادقة فمن الواضح أن كل البناء التفسيرى الذى سيقيمة الباحث يكون لا أساس له.

ولنضرب مثلاً من واقع دراسة «الطليعة». تضمنت البيانات الأولية سؤالاً عن الدخل الشهرى. ومن واقع الاجابات يمكن استخلاص أن الغالبية العظمى من الأدباء الشباب يتراوح دخلهم بين عشرة جنيهات وأربعين جنيها. وقد أعتمد الأستاذ لطفى الخولى فى تحديده للأصل الطبقى للأدباء الشباب على هذا البيان لتأكيد النوعية الغالبية للمنبع الطبقى لهم كبورجوازيين صغاراً، بالأضافة إلى ما استخلصة من شهاداتهم[٩].

إذا افترضنا أن هذه البيانات التى أدلى بها الأدباء فيما يتعلّق بدخولهم غير صحيحة كلياً أو جزئياً، معنى ذلك أن التفسير الذى قدمة لطفى الخولى، والذى على أساسة حاول النفاذ إلى لب ظاهرة الأدباء الشباب لفهمها وتحليلها، ينهض على أساس واهٍ، وبالتالى يسهل رفضه من وجهة النظر العلمية.

والواقع أنه يسهل لقارىء شهادات الأدباء الشباب أن يلاحظ شبه إجماع عندهم فى أنهم يعانون من أزمة نشر، غير أن هذه الاجابات فيما يبدو غير صادقة.

وقد وضعت الدكتورة سهير القلماوى يدها على هذه النقطة الجوهرية، وخلصت من واقع تحليلها لاجابات الأدباء إلى أن خمسة من ثلاثين أديباً لم يُنشر لهم، ولكن هل عندهم ما يُنشَر؟

ليس غريباً أن تثير الدكتورة سهير القلماوى هذا السؤال، فمن بين الأدباء الشباب مَنْ لم يكتب فى حياته سوى أربع قصص، نشر منها اثنتان ولم ينشر الباقى! (راجع شهادة ماهر شفيق فريد).

ومن ناحية أخرى يرى صبرى حافظ وهو ناقد أدبى شاب فى شهادته أنه

من الذين يعتقدون أن هناك مشكلة إفراط فى نشر عشرات الأشياء التى لا تستحق النشر.

ولعلّ هذه الأمثلة توكّد أهمية التأكد مسبقاً من ثبات وصدق استمارة البحث قبل تطبيقها.

هذه هى بعض الاعتبارات المنهجية التى رأينا ضرورة أن نعرض لها بصدد «دراسة الطليعة»، غير أن الدراسة تثير كذلك عدة نقاط هامة من وجهة نظر علم الاجتماع الأدبى.

ثانياً : من وجهة نظر علم الاجتماع الأدبى :

سبق لنا فى دراساتنا عن علم الاجتماع الأدبى ومشكلاته المنهجية والتطبيقية، أن ذكرنا أن هناك إطاراً مرجعياً يمكن أن تجرى فى إطاره كل دراسات هذا العلم. وهو اطار مثلث الجوانب يقسم مجالات البحث إلى :

(١) الدراسة الاجتماعية للمؤلف.

(٢) الدراسة الاجتماعية للعمل الأدبى.

(٣) والدراسة الاجتماعية للجمهور.

ويُناقش تحت كل مجال عدد من الموضوعات الأساسية كما سنبين فى ايجاز:

١- الدراسة الاجتماعية للمؤلف :

يُدَرس فى هذا المجال الوضع الاقتصادى للمؤلف، والوضع المهنى، وطبقته الاجتماعية، وأخيراً فكرة الأجيال الأدبية.

وقد حرصت دراسة «الطليعة» على استكشاف بعض هذه النقاط كالوضع الاقتصادى (بسؤال الأديب عن دخله الشهرى) وإن كان هذا لا يكفى فى حد ذاته، إذْ كان ينبغى سؤال الأدباء عماً يكسبونه من نشر أعمالهم الأدبية أو إذاعتها أو تمثيلها فى التليفزيون مثلاً.

كما كانت الأسئلة المبدئية تتضمن سؤالاً عن المهنة.

ومن المعروف- فى العالم أن هناك قلّة من المؤلفين هى التى تتعيش من نتاج أعمالها الأدبية. ومن هنا يلجأ الأدباء إلى ما يُسمى- فى علم الإجتماع الأدبى- بالمهنة الثانية، التى غالباً ما تكون وظيفة إدارية أو كتابية أو مهنة حرة حتى يتعيشوا. غير أنه لابدّ أن تكون المهنة التى يمتهنها المؤلف تسمح له ببعض الفراغ من ناحية، ولا تتطلّب منه من ناحية أخرى القيام بمجهودات خارقة لكى يستطيع أن يحقق التكيف الشاق مع المتطلبات المادية والأدبية التى يتطلبها العمل الأدبى. وقد يفسر ذلك ندرة المؤلفين الذين ينتمون إلى فئة العمال والفلاحين.

ويبدو صدق هذا الحكم من استعراض مهن أدباء الشباب الذين شملتهم دراسة الطليعة، فليس من بينهم عامل واحد أو فلاح واحد.

ويبدو واضحاً من شهادات الأدباء الشباب سخطهم الشديد على «المهنة الثانية» التى اضطروا إلى ممارستها ليتعيشوا، حتى منهم الذين يعلمون بالصحافة أو بالتحرير فى المجلات الثقافية(١٠).

(راجع شهادات حسن محسب، ومحمد يوسف القعيد، وعبد العال الحمامصى، وأحمد الشيخ، والداخلى طه، ونبيل راغب، وضياء الرقاوى، وجمال الغيطانى الذى يغبط نفسه لعملة بقسم المعلومات «بالأخبار» بعيداً عن كتابة التحقيقات الصحفية).

وقد يكون فى «التفرغ»- إذا ما أحسنت إدارته- حلاً لهؤلاء الأدباء يخلصهم من عذابات المهن التى يمارسونها، والتى يرون أنها تقف حائلاً أمام نمو ملكاتهم وانطلاق أقلامهم.

ومن بين الموضوعات الهامة التى تُدرس فى اطار الدراسة الاجتماعية

للمؤلف دراسة وضعه الطبقى وتأثيره على الانتاج الأدبى والفكرى للمؤلف وشهادات الأدباء الشباب تزخر بتصوراتهم عن أوضاعهم الطبقية وعلاقتها بمشاريعهم الأدبية والفكرية وتأثيرهم على تجاربهم ورؤيتهم. وقد سبق لنا أن أشرنا إلى أن لطفى الخولى فى تعليقة على إجابات الأدباء الشباب ركّز على تحديد أصولهم الطبقية باعتبار أن ذلك هو المفتاح الرئيسى الذي يمكن على أساسه تحليل إجابات هذا الجيل من الأدباء. وهذا الاتجاه فى التفسير يتفق مع بعض النظريات الأصيلة فى علم الاجتماع الأدبى التى تولى الأصل الطبقى للأديب أهمية كبرى فى فهم نوعية إنتاجية، وتفسير مختلف المنعطفات فى مسيرته الابداعية.

٢- الدراسة الاجتماعية للأعمال الأدبية :

يُدرَس فى هذا المجال ثلاثة موضوعات رئيسية: الدراسة الاجتماعية للأجناس والأشكال الأدبية، مثل دراسة الرواية وتحديد نشأتها بصعود الطبقة البورجوازية، والدراسة الاجتماعية للموضوعات الأدبية. وهذه الدراسة يمكن أن تمدّنا بقدر كبير من فهم الجوانب الخفية التي تحدثها عملية التغير الاجتماعى والثقافى فى المجتمعات المختلفة. والدراسة الاجتماعية للطباع والشخصيات، وهذه الدراسة يمكن أن تكشف عن كثير من الجوانب الاقتصادية والاجتماعية لمجتمع معين فى حقبة محددة. وبحث تطور صورة البطل فى الفن القصصى من بين الدراسات التى تقع فى هذا المجال، ويهتم بها النقاد ومؤرخو الأدب. وأخيراً يُدَرس فى هذا المجال الدراسة الاجتماعية للأساليب، وذلك عن طريق ربط الأساليب الأدبية بمجتمع معين، أو بمرحلة تاريخية محددة.

ومن الواضح أن «دراسة الطليعة» لم تهتم بهذا المجال إطلاقاً، لأنه يخرج فيما يبدو عن مجال الدراسة.

٣- الدراسة الاجتماعية للجمهور :

هذا هو المجال الثالث من المجالات البحثية فى علم الاجتماع الأدبى.

وهو مجال قد أغفلته تماماً دراسة «الطليعة» على الرغم من أهميتة البالغة. غير أن بعض أدباء الشباب تطرّقوا إلى الاشارة إليه عَرَضَاً لإحساسهم بأهمية قنوات الاتصال بينهم وبين الجمهور.

وقد عبّرت رضوى عاشور عن هذه المشكلة تعبيراً واضحاً حين ذكرت أن «القضية التى تقلقنى وأعتقد انها أيضاً تُطرح بالنسبه لعدد من أبناء جيلى هى: كيف يمكن أن نصل بانتاجنا على ما فيه من تعقيد إلى الجماهير العريضة؟».

وقد عبّر عن نفس المشكلة الأستاذ سامى خشبة فى تعليقه العميق على إجابات الأدباء وهو ناقد أدبى من جيلهم حين ذكر: «... لا يجب أن ننسى أننا نشأنا وسط شعب ثمانون فى المائة من أبنائه أميون، وغالبية النشاط الثقافى مركّز فى مدينة واحدة، ومجموع القرّاء المواظبين لكل أنواع الأعمال المكتوبة لا يتجاوز ربع المليون، وبقية الملايين غارقين فى الخرافة والجهل والأمية..»[١١].

إن هذه الأرقام المفزعة التى يسجلها سامى خشبة- وهل هناك وضع أسوأ من أن يكون هناك ربع مليون قارىء منتظم فقط من بين ٣٠ مليوناً؟- تذكّرنا على الفور بالأسئلة الثلاثة التى سبق أن طرحها جان بول سارتر :

- ما هى الكتابة؟ - ولماذا الكتابة؟ - ولِمَنْ يكتب الأديب؟

حقاً إن السؤال الجوهرى الذى يجب توجيهة إلى الأدباء الشباب حتى نعرف إجاباتهم بوضوح: لَمْن تكتبون؟

إن الدراسة الاجتماعية للجمهور بالغة الأهمية من وجهة نظر علم

الاجتماع الأدبى، فهى التي يمكن أن تلقى الأضواء على أسباب فشل ونجاح الأعمال الأدبية، ونوعية العلاقات والخيوط التي تمتد بين الأديب والقرّاء.

بهذا نكون قد وصلنا إلى خاتمة دراستنا. وقد كان هدفنا منها التحليل النقدى لدراسة «الطليعة» عن الأدباء الشباب من وجهة نظر مناهج البحث وعلم الاجتماع الأدبى.

ونستطيع أن نلخص نتائجنا فيما يلى :

١- يمكن اعتبار هذه الدراسة دراسة استطلاعية متواضعة فى مجال علم الاجتماع الأدبى. وهو ميدان بكر يحتاج إلى مجهود الباحثين العلميين ونقاد الأدب والمهتمين بعلاقة الأدب بالمجتمع.

وهذه الدراسة بالرغم من المآخذ المنهجية المتعددة التى أشرنا إليها والتى يمكن أن تُوجة لها، وخاصة ما يتعلّق بثبات بياناتها وصدقها وتعميم نتائجها، إلاّ أنه يمكن أن تكون حلقة أولى فى سلسلة ممتدة من البحوث الميدانية التى تحاول أن تستكشف مختلف الجوانب للأديب المصرى المعاصر.

٢- هناك شرطان ينبغى أن يتوافر فيمَنْ يقوم بدراسات من هذا القبيل:

أولهما : خبرة عميقة نظرية وعملية بمناهج البحث فى العلوم الاجتماعية، حتى تأتى تحديد مشكلة البحث وتصميم أدواته وتحليل البيانات وتفسيرها متطابقاً مع الشروط العلمية التى ينبغى توافرها بهذا الصدد.

ثانيهما : خبرة نظرية بعلم الاجتماع الأدبى بحسبانه فرعاً من فروع علم الاجتماع العام.

ويقتضى ذلك الإلمام بالنظريات السوسيولوجية العامة من ناحية، والتعميق فى معرفة فروض ونظريات علم الاجتماع الأدبى من ناحية أخرى.

وهذه الخبرة والمعرفة هى التى ستكون السند الرئيسى للباحث حين يفسّر

البيانات المجموعة عن مختلف الظواهر الأدبية، مستعيناً في ذلك بالدراسات والبحوث المقارنة التى أجريت فى العالم فى هذا الميدان.

وأخيراً، إذا كنا استطعنا أن نضع دراسة «الطليعة» موضعها العلمى الصحيح فى إطار علم الاجتماع الأدبى، ولفتنا بذلك النظر إلى جوانب المنهجية والتطبيقية لهذا العلم، فإننا نكون قد حققنا الأهداف التى ابتغيناها من كتابة هذه الدراسة.

ولنأمل أن ينشأ تعاون مثمر بين الباحثين العلميين فى العلوم الاجتماعية وبين نقاد الأدب فى مصر، حتى يقدموا سلسلة من البحوث الميدانية عن الأدب المصرى المعاصر، فذلك من شأنه- على المدى الطويل- أن يخصب من مضمون النقد الأدبى، ويفتح الطريق نحو فهم أعمق لما تبدعه قرائح الأدباء المصريين.

نحو الدراسة الاجتماعية للظواهر الأدبية

من الميسور للمتتبع للدراسات النقدية فى الفترة الأخيرة، أن يلحظ اتجاهاً أخذ فى التبلور، يدعو لتحديد الأسس المنهجية لدراسة الأدب المصرى المعاصر. وتبدو أصالة هذا الاتجاه فى ربطة للأدب بالمجتمع ربطاً عضوياً وثيقاً. فالأدب- ولاشك- ظاهرة اجتماعية، وهو بهذا الوصف يشتبك مع عديد من الظواهر الاجتماعية الأخرى. بحيث يصح القول إنه لا يمكن فهم الأدب فى حقبة تاريخية محددة بغير تحليل دقيق للظروف السياسية والاقتصادية السائدة فى نفس الحقبة.

ومن هنا يثور أن هذه المشكلة الخاصة جزء من مشكلة أعم هى دراسة التاريخ بوجه عام. ولسنا فى حاجة إلى أن نعرض فى هذا المقام لكل الاتجاهات التى حاولت أن تحدد أسس الدراسة التاريخية، ولكن يكفينا هنا أن نشير إلى أن الرأى الذى كاد يسود اليوم بين علماء التاريخ وعلماء الاجتماع، أن أى تاريخ لا بدّ أن يكون اجتماعياً، وفى نفس الوقت لا يمكن تصور علم اجتماع غير تاريخى. ذلك أن كل واقعة اجتماعية- كما يقرر الفيلسوف الفرنسى لوسيان جولدمان- واقعة تاريخية والعكس صحيح. وكلاً من التاريخ وعلم الاجتماع يدرسان نفس الظواهر، غير أن أياً منهما لا

يستطيع أن يقدّم سوى صورة جزئية ومجردة، ولذلك لابدّ لكل منهما أن يستعين بالاخر حتى تكتمل الصورة[١].

وإذا صدقت كل هذة المقدمات، فمعنى ذلك أن التاريخ الأدبى لابدّ أن يكون تاريخاً أدبياً اجتماعياً، مادام يبحث الأدب فى مظاهرة المختلفة، والأدب كما قلنا ظاهرة اجتماعية.

التغير الاجتماعي والتغيرات الأدبية :

والحقيقة أننا درسنا التحولات الكبرى فى الآداب العالمية، لأدركنا أنها لايمكن تحليلها وفهمها وتفسيرها فى معزل عن التحليل الاجتماعى للعوامل الاجتماعية والسياسة والاقتصادية والعلمية. وبغير أن نغوص فى ضرب عديد من الأمثلة للتدليل على صدق ذلك، نكتفى بأن نشير إلى الملاحظات الذكية التى أبدها الكاتب الانجليزى فورستر فى مقدمته التى كتبها لدراسة هامة نُشرت باللغة الفرنسية فى الأربعينات بعنوان «جوانب الأدب الانجليزى من ١٩١٨ حتى ١٩٤٠[٢]». يذكر فورستر أن أدب هذه الحقبة، لايمكن فهمه إلاّ بردّه إلى جو الحرب الذى خيم على أوروبا فى هذه الفترة، وإذا كانت فترة ما بين الحربين يمكن اعتبارها- كما يُطلّق عليها- «اجازة طويلة» سمحت للكتّات والأدباء أن يرتدّوا بأبصارهم إلى الماضى، أو أن يحاولوا استشراف المستقبل، إلاّ أن الكتب التى قد يبدو لأول وهلة أنها لا تلمس موضوع الحرب مثل كتب ليتون ستراشى وجيمس وفيرجينيا وولف، لايمكن للعين أن تخطئ ما تزخر به من ضروب الفزع والقلق، وهى لذلك تُعد مثل الكتب الأخرى فى نفس الحقبة. غير أن هناك بالإضافة إلى الحرب كعامل اجتماعى أثر فى نوعية الإنتاج الأدبى والفكرى، ثلاثة عوامل حاسمة لا يمكن فهم هذا الإنتاج إلاّ على ضوء تحديدها وتعيين آثارها. أول

هذه العوامل هو الحركة الاقتصادية التى قادت العالم من الزراعة إلى الصناعة. ولا شك أن حركة التصنيع وما صحبها من زيادة الاعتماد على العلم التكنولوجيا قد أثرت فى بناء المجتمع وأنساقة المعنوية تأثيرات بالغة الشدة. فقد أصبحت الحياة العادية هى الحياة التى تُمارس داخل الورش والمصانع والمكاتب. وقد أدى ذلك إلى تغيير جوهرى فى الموضوعات التى يتناولها الأدباء وفى اتجاهاتهم ذاتها إزاء هذه الظواهر الجديد.

والعامل الثانى الحاسم هو الحركة السيكلوجية، بوجه خاص الاكتشافات التى وضع فرويد يده عليها فى إطار التحليل النفسى. فبفضل نظريات فرويد بدأ الأنسان يعرف نفسه أفضل مما سبق، وشرع فى استطلاع تناقضاته نفسها. وكم أثرت هذه المعرفة فى الفن والخيال والأدب. فالعالم الخصب للاشعور الكامن فى أعماق كل واحد منا، وحالات ازدواج الشخصية، وتفسير الأحلام وغيرها من الموضوعات الهامة كانت مجالاً فسيحاً للروائيين الذين أطلقوا أقلامهم لاستكشاف هذه الآفاق الجديدة. وقد استطاع الأدباء المبدعون الذين تمثّلوا هذه الكشوف النفسية العميقة أن يبدعوا أعمالا خالدة، مثل بروست، وجروتردشتين. ود. هـ. لورنس وفيرجينيا وولف، وجيمس جويس، وت.س. اليوت وغيرهم.

ونجد أخيراً العامل الثالث، ممثلاً فى حركة علم الطبيعة الحديث، التى يمكن أن تكون نظريات اينتشتين مثلاً بارزاً عليها. ولاشك أن الأدباء لم تكن عندهم القدرة على أن يفهموا نظريات أينشتين العلمية فهماً عميقاً، كما كان حالهم تماماً بالنسبة لنظريات فرويد، غير أنه مما لاشك فيه أن فكرة النسبية سيطرت– مثلها مثل فكرة اللاشعور– على المناخ الفكرى، وأدّت إلى نشوء اتجاهات جديدة وخاصة فى مجال الأدب الروائى. فالخير المطلق

والشر المطلق الذى نجده فى روايات ديكنز لم يعد له وجود. فالشخصية تكون خيرة أو شريرة وفق علاقاتها مع شخصية أخرى، أو فى تفاعلها مع موقف معين. وأنت بذلك لا تستطيع أن تتخذ اتجاهات ثابتة إزاء الناس ما دام الاطار المرجعى هو نفسه غير ثابت، بل هو يتسم بالتغير الدائم. ولعلّ خير مثال على تطبيق فكرة النسبية فى الأدب نجده لدى بروست. فغالبية خصياته وإنْ كانت كريهة وتثير المقت، إلا اننا لا نستطيع أن نلعنها جملة، نظراً لأن بروست قد رسمها تحت تأثير فكرة النسبية فخرجت متعددة الأبعاد.

ويؤيد الشاعر المعروف ستيفان سبندر فى ملاحظاته عن الشعر الانجليزى فى نفس الفترة كل الملاحظات التي سجلها فورستر، ويقرر أن الأدباء فى هذه الحقبة انتهجوا نهجاً سياسياً واجتماعياً، يمثل نقداً جوهرياً للحضارة الغربية بعد عام ١٩٢٠، مثل النقد الذى وجهة لها اليوت فى قصيدته الشهيرة «الأرض الخراب». ويضيف أن الأدباء تأثروا أساساً بنظريتين، إحداهما تحلل المجتمع وهى الماركسية، والثانية تحدد العلاقات المتشابكة بين الفرد والمجتمع وهى التحليل النفسى.

إن هذا المثال الذى ضربناه عن أهمية التحليل الاجتماعى لفهم اتجاهات الأدب الانجليزى فى فترة ما بين الحربين وهى من أحرج فترات الحضارة الغربية، ليس فريداً فى ذاته، بل إننا نستطيع أن نجد أمثلة أخرى عديدة متشابهة لو حاولنا دراسة أى أدب من الآداب القومية.

وقد التفت عدد من النقاد المشاهير لكل هذه الاعتبارات المنهجية وإنْ اختلفت آراؤهم بصدد المنهج الواجب الاتباع لتحقيق هذا الغرض. وقد عرض لهذه المشكلة الناقد الفرنسى الشهير جوستاف لانسون فى دراسة ممتازة له

بعنوان «منهج التاريخ الأدبى[٤]»، حيث يقرر أن التاريخ الأدبى جزء من تاريخ الحضارة، وهو ككل تاريخ يسعى لكى يضع يده على الظواهر العامة، ويعزل منها الوقائع وراء الوصول إلى فهم كامل للظواهر الأدبية. ومعنى ذلك أن الباحث فى هذا المجال لابدّ له من اصطناع المنهج التاريخى، وإنْ كانت هناك فروق لا ينبغى إغفالها فى الموضوع الذى يهتم به المؤرخ العام، وذلك الذى يهتم به المؤرخ الأدبى.

فموضوع المؤرخ العام هو الماضى، ولكنه ماضٍ لم يبق منه سوى آثار يمكن بشئ من الجهد الإستعانة بها لإعادة تكوين ماسبق أن كان. غير أن الماضى الذى هو موضوع المؤرخ الأدبى ماض من نوع خاص، لأنه ماضٍ باق متمثل فى الآثار الأدبية التى تنتمى للماضى ولكنها أيضاً تنتمى للحاضر فهذه الآثار ليست مجرد أوراق باردة أو مستندات ميتة محفوظة فى ملف أو أرشيف، ولكنها آثار حية مازالت قادرة على أن تبعث فى الانسانية المشاعر الجمالية والمعنوية التي سبق لها أن أثارتها فى نفوس أجيال من المتذوقين.

وخلاصة ما نريد أن نركّز عليه أن دراسة الأدب لا يمكن أن تكون كاملة بغير الاستعانة بالعلوم الانسانية الأخرى، وأهمها علم الاجتماع وعلم النفس.

دراسات فى الأدب المصرى فى ضوء منهج التحليل الاجتماعى:

هل يمكن أن ندرس الأدب المصرى المعاصر، وما يحفل به من ظواهر متعددة فى مجالات الشعر والقصة القصيرة والرواية والنقد الأدبى، بغير نستعين بالتحليل الاجتماعى؟

نستطيع أن نقرر- نظرياً وعلى ضوء ما عرضناه- أن ذلك مستحيل غير

أنه من وجهة النظر التطبيقية تكفّل عدد من الدراسين المصريين الروّاد بإثبات صدق هذا الاتجاه الذى ندعوا إليه. ومن أبرز هؤلاء ثلاثة هم: الدكتور عبد المحسن طه بدر، الذى كتب رسالة دكتوراه فى موضوع: «تطور الرواية العربية الحديث فى مصر (١٨٧٠- ١٩٣٨)»[٥] والأستاذ سيد حامد النساج الذى كتب رسالة الماجستير فى موضوع تطور فن القصة القصيرة فى مصر (١٩١٠- ١٩٣٣)[٦]، والدكتور عبد الحميد إبراهيم الذى كتب رسالة دكتوراه فى موضوع: «القصة المصرية وصورة المجتمع الحديث من أول القرن العشرين إلى الحرب العالمية الثانية». (ولم نطّلع عليها، وإنْ اطلعنا على عرض وجيز لمحتواها للدكتور أحمد الحوفى المشرف عليها[٧]).

والدكتور عبد المحسن طه بدر- تقديراً منه لضرورة التحليل الاجتماعى للدراسة الأدبية- بدأ رسالته بعرض الملامح الأساسية للظروف الاجتماعية والاقتصادية والسياسية فى الفترة التى يتعرض لها بالدراسة (أنظر تمهيد دراسته ص ١١- ٤٨، بالإضافة إلى المواضع المتعددة الأخرى فى الرسالة).

وكذلك فعل الأستاذ سيد حامد النساج، الذى عُنى فى الفصل الأول من رسالته بتقديم تحليل اجتماعى للفترة التى درسها. ولم يقنع بذلك بل كان يربط دائماً بين مراحل الانتقال فى القصة القصيرة وبين الخلفية السياسية والاجتماعية التى أثرت فيها وفى اتجاهاتها (راجع الفقرة الأولى من الفصل الثانى: الثورة القومية وأثرها فى الحياة الثقافية والاجتماعية، والفقرة الأولى من الفصل الثالث: أفكار ثورية ومفاهيم جديدة).

أمّا الرسالة الثالثة فهى تلك التى أعدّها الدكتور عبد الحميد ابراهيم وهى تكاد أن تكون تحليلاً اجتماعياً خالصاً للقصة القصيرة المصرية، فإذا

كانت الرسالتان السابقتان تبدأن بالرواية أو القصة، وإنْ تعرّضتا للظروف الاجتماعية والسياسية كخلفية لا بدّ من الالمام بها حتى تستوى الدراسة على أسس سليمة، فإن الرسالة الأخيرة تبدأ من الإتجاه المضاد فتنطلق من تحليل المجتمع نفسه. ففى الباب الأول الذى عنوانه: «موضوع القصة وملامح المجتمع»، صوّر الباحث فيه جوانب المجتمع العامة فى أربعة فصول تناولت دراسة البيئات الأجنبية، والتناقض الطبقى، والشخصية المصرية، والشخصية القومية. هذا مجرد مثال يدل على المنهج الاجتماعى الخالص الذى اتبعه الباحث.

والحقيقة أن دراستى الدكتور بدر والأستاذ النساج- وهما ما اطلعنا علي- تمثلان معالم بارزة فى طريق الدراسة المنهجية للأدب المصرى المعاصر فما بذل فيهما من جهد، وما تحصل من نتائج ليفتحان الطريق نحو دراسات أخرى، تحاول أن تستكشف كل معالم الرحلة التى قطعها الأدب المصرى المعاصر على ضوء منهج التحليل الاجتماعى.

والواقع أن منهج التحليل الاجتماعى يمكن عن طريق تطبيقة تطبيقاً واعياً فهم نشأة الظواهر الأدبية المختلفة وتطويرها وزوالها. فالأجناس الأدبية مثلاً والتطورات التى تلحق بها، سواء كانت تطورات جزئية أو شاملة، لا يمكن فهمها على أساس أنه يحكمها منطق التطور الداخلى لها فقط، بل لا بدّ من رد هذه التطورات إلى التغيرات الاجتماعية والثقافية التى لحقت بالمجتمع فى فترة تاريخية محددة. وبغير هذا المنهج لا يمكن للباحثين أن يصلوا إلى نتائج سليمة فى بحثهم للمشكلات المختلفة التى تعرض لهم. وقد يكون من المناسب أن نشير تدليلاً على رأينا إلى مشكلة التجديد فى الأشكال الأدبية، لنرى كيف يمكن لمنهج التحليل الاجتماعى أن يدرسها.

التجديد فى الأشكال الأدبية من وجهة النظر الاجتماعية :

كثيراً ما تثور بعض الأسئلة الهامة حول بداية نشأة شكل جديد من الأشكال الأدبية. غير أن الخطورة أن يكون السؤال الذى هو أصل المشكلة قد وضع بطريقة خاطئة منذ البداية، وبذلك لا يستطيع الباحث- بعد بذل الجهد- أن يصل لإجابة صحيحة.

إذا تساءل باحث مثلاً: مَنْ هو الرائد الأول للشعر الحر فى البلاد العربية؟

أو إذا تساءل باحث آخر: مَنْ هو الرائد الأول للقصة القصيرة فى مصر؟

فعلينا أن نتساءل بدورنا: هل وضع المشكلة على هذا النحو صحيح أو لا؟.

والحقيقة أن حركات التجديد فى الأدب- فى رأينا- مثلها مثل الحركات الاجتماعية لا يمكن أى حال من الأحوال نسبتها إلى فرد واحد معين فالتجديد فى الأشكال الأدبية لا يأتى عادة بضربة واحدة خلاقة من أديب عبقرى،بقدر ما يكون محصلة هشرات من التراكمات الجزئية التى تخلخل الأبنية القديمة وتفتح الطريق بذلك إلى إبتداع أبنية وأشكال جديدة. ولايمكن أن يقينا من وضع مشكلات مزيفة من قبيل الأسئلة التى أشرنا إليها سوى تبنينا لمنظور اجتماعى فى الدراسة. ومن المعروف أن التحليل الاجتماعى يهتم بالجماعات الاجتماعية أساساً، ولايهتم بالأفراد إلاَ فى علاقتهم بأبنية أشمل وأعم، اقتصادية كانت أو أجتماعية أو جمالية أو غيرها.

إن تغير الأشكال الأدبية مثله مثل تغير الأذواق لابدّ من ربطة بروح العصر، والتغير الذى يلحق بجهاز القيم فى المجتمع.

ومن هنا نستطيع أن نقرر أنه نتيجة للتغير الاجتماعى والثقافى فى المجتمع تظهر الحاجة إلى ابتداع أشكال أدبية جديدة، للتعبير عن الوجدان

الجمعى وهذا التجديد فى الأشكال الأدبية لا يتم عادة بطريقة فردية وإنما يتم فى معية Intogetherness إنْ صحّ التعبير. بعبارة أخرى حين تكون حتمية التغيير ظرفاً موضوعيا يحدث أن تتلاقى معه «ذوات» متعددة فى نفس الوقت حتى بغير اتفاق سابق. ولذلك تقوم جماعة من الأدباء بابتداع الأشكال الجديدة، بحيث لا يمكن تحديد واحد منهم بعينه على أساس أنه أول مَنْ ابتدع الشكل الجديد. وإذا لم نركن إلى تاريخ نشر المؤلفات الأدبية وهو معيار زائف للتاريخ لبداية التغير فى الأشكال الأدبية، واستطعنا الحصول على مخطوطات أدباء متعددين فى نفس الحقبة، لاستطعنا أن نرى كيف أنهم بدرجة كبيرة أو صغيرة مارسوا التجريب سعياً وراء أشكال أكثر جدة.

وأيّاً ما كان الأمر، فهذا موضوع يستحق أن نفرد له دراسة مستقلة تحاول أن تسكشف كل أبعادة الفكرية والاجتماعية[٨]. وكل ما أردنا أن نلفت النظر إليه هو ضرورة الدراسة الاجتماعية للأدب.

وإذا كان الناقد المعروف رنيه ويليك يذهب إلى أن هناك منهجين لدراسة الأدب، أحدهما داخلى يدرس الأعمال الأدبية من الداخل، ويعنى دراسة جمالية خالصة، والثانى خارجى يدرس الأعمال الأدبية فى علاقتها مع مختلف الظروف الخارجية المحيطة بها، فقد آن لنا بعد اهمال طويل لهذا المنهج الخارجى فى دراسة الأدب أن نطبقة فى دراساتنا وبحوثنا فى الأدب المصرى.

وحين نعى أهمية منهج التحليل الاجتماعى ونتقن تطبيقة، فلن يكون هناك مجال بعد ذلك لإثارة أسئلة ساذجة عن الرائد الأول للشعر الحر، أو الرائد الأول للقصة القصيرة!!

إن التاريخ الأدبى مثله فى ذلك مثل التاريخ العام، لا يمكن أن يُبنى على إنجازات أفراد منعزلين. وليس معنى ذلك إنكار دور الفرد فى التاريخ، أو الإقلال من أهمية العبقرى فى الأدب. ولكن الفهم العلمى الصحيح لكل الحركات الفكرية والسياسية والأدبية لا بدّ من أن يستند إلى تحديد العلاقة بين الأفراد والجماعات الاجتماعية التى ينتمون إليها، وأثر الخلفية التاريخية والاجتماعية على نشأة وتطور المشاريع الابداعية الفردية. حتى أن بعض كبار الباحثين المحدثين مثل لوسيان جولدمان يذهب إلى حد القول أن العمل الأدبى لا يعبر عن مؤلف فرد، وإنما عن الجماعة التى ينتمى إليها الأديب، ويعبر عن رؤيتها للعالم سواء بطريقة شعورية أو لا شعورية.

وخلاصة ما نريد أن نؤكّد عليه، أنه بغير اتباع منهج التحليل الاجتماعى، لن يُتاح لنا أن نفهم مختلف الظواهر الأدبية التى يحفل بها تاريخ الأدب المصرى المعاصر. ونستطيع بهذا الصدد أن نعتمد على الاطار المثلث الجوانب الذى يرى عدد من الباحثين صلاحيته كاطار مرجعى للدراسة الاجتماعية للأدب وهو مكّون من ثلاثة مجالات:

(١) دراسة المؤلف (٢) ودراسة الأعمال الأدبية (٣) ودراسة الجمهور.

وعلى ذلك نقترح برنامجاً للدراسة الاجتماعية للأدب المصرى المعاصر على النحو التالى:

أولاً: الدراسة الاجتماعية للأدباء

وتُدرس هنا بالنسبة للشعراء والروائيين والقصاصين والنقاد أوضاعهم الطبقية والمهنية والاقتصادية وأثرها على انتاجهم الأدبى. كما يُدرس فى هذا المجال الأدباء ليسوا باعتبارهم أفراداً، ولكن باعتبارهم أعضاء فى أجيال أدبية.

وتثير فكرة الجيل الأدبى مناقشات متعددة ليس هناك مجال للافاضة فيها.

ثانيا : الدراسة الاجتماعية للأعمال الأدبية

وتُدرس فى هذا المجال عدة موضوعات أساسية هما :

الدراسة الاجتماعية للأجناس والأشكال الأدبية، الدراسة الاجتماعية للموضوعات والدراسة الاجتماعية للطباع والشخصيات الأدبية، الدراسة للأساليب.

ثالثا: الدراسة الاجتماعية للجمهور :

ويرى بعض الباحثين أنه من الأفضل أن نتحدث هنا عن الجماهير لأن مكّونات الجمهور تختلف اختلافات جسيمة من وجهة النظر الاجتماعية وعبر الزمن حتى أنه ليحق الحديث عن جماهير متعددة لا عن جمهور واحد.

تحديد هذه الجماهير وإبراز سماتها الاجتماعية والنفسية مسألة بالغة الأهمية لفهم أسباب نجاح وفشل الأعمال الأدبية. وهذا من شأنه أن يلقى الضوء على نوعية الاتصال بين الأديب والجمهور. وأخيراً فإن مشكلة نجاح العمل الأدبى تثير تساؤلات عن العوامل الاجتماعية المختلفة التى توثر عليها.

هذا عرض موجز للنقاط الأساسية فى برنامج مقترح لدراسة الأدب المصرى المعاصر. ويمكن بغير شك لو لقى هذا البرنامج موافقة عدد من النقاد والباحثين، وإعداد دراسات تفصيلية عن كل جانب من جوانبة حتى يتحدد الموضوع بطريقة واضحة.

ولعلّه مما يبعث على الغبطة أن نرى الوعى بأهمية التأصيل المنهجى للدراسات الأدبية فى مصر يتبلور يوماً بعد يوم. ويكفى بهذا الصدد أن

نشير إلى المقال الذى كتبه الأستاذ سيد حامد النساج فى «مشكلات فى دراسة القصة القصيرة[٩]. وتردّ أهمية هذا المقال إلى أنه حصيلة خبرة واقعية لباحث جاد سبق له أن قدم للمكتبة العربية دراسة أكاديمية أصلية عن القصة القصيرة فى مصر.

ولعلّ أهم ما فى هذا المقال- بالإضافة إلى تشخيصة لمشكلات البحث فى هذا الميدان- دعوته لتشكيل فرق بحث من الدراسين، ليس فى مجال الأدب فقط، ولكن فى مجال العلوم الانسانية بوجه عام.

والحقيقة أن هذا الوعى بأهمية دراسة الأدب المصرى دراسة متكاملة، يتفق مع ما انتهينا إليه من دراساتنا التى سبق فيها أن عالجنا المشكلات المنهجية والتطبيقية لعلم الاجتماع الأدبى. فقد دعونا فى خاتمتها إلى تشكيل فرق بحث من نقاد الأدب ومن المتخصصين فى العلوم الاجتماعية حتى يمكن دراسة الأدب المصرى بطريقة منهجية سليمة.

غير أن كل هذا لن يُتاح له التنفيذ ما لم نؤمن أن البحث العلمى الواسع المجال، لم يعد اليوم عمل فرد من الأفراد، بقدر ما هو مهمة شاقة وصعبة لا يمكن أن ينهض بها إلاّ فرق متعددة من الباحثين.

فهل آن الأوان لكى نتخلى عن عاداتنا الفردية فى البحث، ونتبنى الجماعية كشعار وكتطبيق؟ إنْ حدث ذلك، فإنه سيكون علامة أكيدة على سعينا فى مضمار التقدم.

التحليل الاجتماعى للأدب غير المنشور
(مقدمة لدراسة استطلاعية)

فى الفصول السابقة درسنا بشئ من الافاضة علاقة الأدب بالمجتمع. ولم نقنع فى هذه الدراسة باطلاق مجموعة من التعميمات غير المنضبطة عن هذه العلاقة، وإنما حاولنا أن نؤصّل المناقشة فى هذا الموضوع من خلال عرضنا المنهجى للقضايا الرئيسية لعلم الاجتماع الأدبى، وهو ذلك الفرع من فروع علم الاجتماع الذى يهتم بالدراسة العلمية للأدب بحسبانه ظاهرة اجتماعية.

وقد تبنينا بهذا الصدد اطاراً مثلث يسع كل الجوانب المتعددة للأدب من وجهة النظر الاجتماعية، وهذا الاطار يدرس الأدباء، والأعمال الأدبية والجمهور. وذلك على أساس أنه لا يمكن فهم الظواهر الأدبية بغير الدراسة التكاملية لهذه الجوانب الثلاثة جميعاً. وقد عُنينا فيما يتعلق بدراسة الأعمال الأدبية من وجهة النظر الاجتماعية بابراز الفائدة الكبرى التى يمكن أن نجنيها لو حللنا مضمون هذه الأعمال من وجهة نظر فهم الجوانب الخفية لعملية التغير الاجتماعى والثقافى التى تأخذ مجراها بصورة دائمة فى المجتمع.

فمن المعروف أن البناء الاجتماعى لكل مجتمع الذى يضم فى العادة

عدداً من الأنساق المترابطة، كالنسق السياسى والنسق الاقتصادى والنسق المعرفي وغيرها، لا يظل ثابتاً عبر الزمن، بل أن التغيير يلحق به بصورة دائمة، ويؤدى إلى تغيير قسمات هذه الأنساق تغييراً جزئياً أو كلياً حسب الظروف والمراحل المختلفة. والعوامل التى تؤدّى إلى التغيير الاجتماعى عديدة، غير أن أهمها على الاطلاق تغير نمط الانتاج فى المجتمع. وإذا اعتمدنا فى هذا الصدد على التحليل المعروف الذى قدّمته الاشتراكية العلمية، فى تفرقتها بين البناء التحتى للمجتمع، ونعنى قوى الانتاج وعلاقات الانتاج، وبين البناء الفوقى الذى يضم الدين والأخلاق والتقاليد وغيرها من الجوانب المعنوية، فإننا نستطيع أن نصف ونفهم التغيرات الاجتماعية التى تلحق بالأنساق الاجتماعية والثقافية فى المجتمع.

فدخول التصنيع إلى مجتمع زراعى أساساً، من شأنه- باعتباره تغييراً جوهرياً فى البناء التحتى للمجتمع- أن يحدث تغييرات بالغة العمق فى القانون السائد، وفى تركيب الأسرة، وفى نظام الزواج، وفى نمط العلاقات الجنسية بين أفراد المجتمع والمفاهيم التى ترتكز عليها، بل وحتى فى الاتجاهات الدينية، وبعبارة مختصرة فى جماع العلاقات الاجتماعية.

والتغير الاجتماعى بذلك ينطوى على عديد من العمليات الاجتماعية التى عادة ما تكون محصلتها التغير الجوهرى فى بناء شخصية الانسان ذاته فى حقبة تاريخية محددة.

وتستطيع الأعمال الأدبية العظيمة- كما حدث فعلاً فى عديد من الآداب القومية- أن ترصد هذه العمليات الاجتماعية اللصيقة بالتغير الاجتماعى، وأن تلقى الأضواء عليها وعلى مساراتها المتعددة، بصوة أكثر بروزاً ووضوحاً وحيوية من كثير من البحوث العلمية.

ومن هنا يهتم الباحثون العلميون بتحليل مضمون مثل هذه الأعمال، حتى يضعوا أيديهم على مفاتيح التغير الاجتماعى فى المجتمع وآثاره، وخصوصاً بالنسبة للمراحل التاريخية التى انقضت، والتى يكون من العسير على الباحثين دراستها بطريقة مباشرة.

حتى أن بعض الباحثون يعمدون إلى الاعتماد على التحليل الاجتماعي للأعمال الأدبية كتحديد وبلورة الطابع القومى لشخصية شعب من الشعوب[١].

وقد لجأ إلى ذلك بعض الكتاب الاسرائيليين الذين حاولوا أن يستخدموا بذكاء منطق العلوم الاجتماعية ولغتها فى تفسير هزيمة فى عدوان ١٩٦٧. ففى دراسة نشرها هاركابى مدير المخابرات الإسرائيلية السابق، وحاول فيها أن يدلل على الغرض الرئيسى الذى يقيم عليه دراسته والذى مبناه أن ضعف الروابط الاجتماعية بين العرب وانعدام تماسكهم الاجتماعى هو السبب الذى أدى إلى هزيمتهم على أرض المعركة[٢]. ذلك أن انعدام روح الفريق بين العرب، والروح الفردية التى تسودهم، انتقلت معهم إلى ميدان القتال، وكانت سبباً رئيسياً فى هزيمتهم. وقد استعان هاركابى فى تدليلة على صحة هذا الغرض بتحليل مضمون الأدب العربى القصصى الحديث. وقد استخلص الصورة السائدة للبطل فى هذا الأدب. وتبين له أنه يتسم بالانعزال عن أقرانه، وأن شعور الاغتراب يهيمن على عالمه النفسى.

ولا نريد- حتى لا يتشعب بنا الحديث ويحرفنا عن موضوعنا الأصلي- أن نتعقب المنطق الملتوى الذى اعتمد عليه الكاتب الاسرائيلى. ولا أن نفّند مزاعمة التى أجاد صياغتها وصبّها فى قالب علمى يمكن أن ينخدع به الكثيرون، فكل ما أردنا أن نشير إليه الثراء الذى تزخر به الأعمال الأدبية، ومدى ما يمكن الاستفادة منها فى الاستبصار بالمتغيرات المتعددة التى ينطوى عليها أى واقع اجتماعى.

وخلاصة ذلك كله أن الأدب المنشور يمكن دراسته وتحليله من وجهة النظر الاجتماعية والتوصل على هدى هذا التحليل إلى عدد من التعميمات المتعلقة بنوعية البناء الاجتماعى فى حقبة تاريخية ما، أو بطبيعة الانسان واتجاهاته الأساسية فى نفس الحقبة.

غير أن الفكرة الرئيسية التى نصدر عنها فى هذا البحث أن الأدب المنشور- بالرغم من أهميتة الكبرى فى التحليل الاجتماعى- ليس عينة ممثّلة للانتاج الأدبى فى حقبة تاريخية ما.

مشكلة الأدب غير المنشور :

من الحقائق المعروفة أنه ليس كل ما ينتجة الأديب- يجد طريقه إلى النشر وليس ذلك وقفاً على الأدباء الصغار فحسب، الذين قد تتسبب قلة شهرتهم فى وجود حواجز عديدة أمامهم تمنعهم من نشر كل ما ينتجونه، بل إننا نفترض أن الأدباء الكبار أيضاً، الذين ليس هناك ما يمنع- نظرياً- من أن يجد انتاجهم سبيله إلى النشر قد يوجد لديهم انتاج غير منشور.

والفرض الذى نقدمه فى هذا الصدد أن الأدب غير المنشور، قد تفوق أهميته الأدب المنشور إذا ما هدفنا من خلال التحليل الاجتماعى إلى الكشف عن الاتجاهات الأساسية السائدة فى حقبة ما لدى أفراد المجتمع، أو لدى أعضاء بعض الطبقات أو الفئات الاجتماعية.

فالاتجاهات إزاء السلطة، وإزاء المحرمات فى المجتمع، وكذلك إزاء بعض النظم الاجتماعية الأساسية، كالدين أو الأسرة قد تكون كامنة فى عديد من الأعمال الأدبية ولا يمكن معرفتها إلاَّ بتحليل هذه الأعمال التى قد لا تجد سبيلها إلى النشر لأسباب شتى.

ومن هنا يمثل الأدب المنشور دور «الأدب الرسمى» أنْ صحّ التعبير، فى

مقابل الأدب غير المنشور الذى يمثل دور «الأدب السرى» ما دام لم يتح له أن يتصل بالجماهير القارئة عن طريق النشر الواسع المدى. ونقصد بالأدب الرسمى فى هذا المجال الأدب الذى سمحت السلطات- لأسباب متعددة- بنشره، ولم تحاول منع ظهورة بطريقة أو بأخرى.

ولعل السؤال الهام الذى يثور بصدد الأدب غير المنشور هنا هو: هل يمكن اعتبار هذا الانتاج الأدبى أدباً بالمعنى الصحيح؟

قد يبدو هذا السؤال غريباً، ولكن لو التفتنا إلى الطابع الاجتماعى الأصيل للأدب لزالت هذه الغرابة. ذلك أن الأدب يستمد تأثيره الاجتماعى الواسع المدى من كونه يؤثّر فى وجدان وأذهان أعداد لا نهاية لها من القراء، هذا التأثير الذى قد يصل فى بعض الأحيان إلى التعديل الأساسى لبعض الاتجاهات المقبولة، أو إلى التغيير الجوهرى فى بعض القيم المتوازية. ومن الواضح- بطبيعة الأحوال- أن كلامنا ينصب على الأدب منذ أن أختُرعت المطبعة. إذا صدقت كل هذه الاعتبارات فكيف يمكن لنا أن نعتبر الأدب غير المنشور- هذا الانتاج الأدبى الذى يرقد حبيس أدراج الأديب أدباً؟

إن الأدب- فى معناه الحديث- يقوم على فكرة الاتصال الاجتماعى، وما دام هذا الانتاج غير منشور لم يصل إلى عيون القراء، فمن الصعوبة اعتباره أدباً. غير أن ذلك لا يمنع مع ذلك من اعتباره أدباً فى حالة كمون إن صحّ التعبير! ذلك أنه إذا ما زالت بعض الأسباب التي كانت تمنع نشره، فهناك احتمال، لأن تجد النماذج الرفيعة فى هذا الانتاج طريقها إلي النجاح ومن ثمّ تأخذ مكانها بجانب النماذج الأدبية الأخرى، وتخضع- بذلك مثلها- لحكم التاريخ.

محاولة أولية لتصنيف الأدب غير المنشور :

هناك أسباب متعددة تؤدى إلي عدم نشر بعض الانتاج الأدبى الذى

يبدعه الأدباء في حقبة تاريخية معينة. وقد يكون من المفيد أن نعدد- بطريقة تأملية بحتة- بعض هذه الأسباب:

١- قد يرى الأديب أن بعض انتاجه غير صالح للنشر لعدم نضجة، وعدم وصوله للمستوى الذى يرضاه لنفسه، سواء وصل لهذا الحكم بمفرده، أو بالاستعانه بآزاء أعضاء جماعته المرجعية التى عادة ما يطمئن إلى موضوعية أحكامها (من المعروف أنه يحدث فى كثير من الأحيان أن يكون لكل أديب مجموعة من الأصدقاء يعرض عليهم مشاريعة الأدبية وانتاجة لكى يصدر حكمهم عليه قبل أن يحاول نشره. هؤلاء الأصدقاء هم ما نقصدهم باشارتنا إلي الجماعة المرجعية للأديب).

٢- أن يكون الأديب قد حاول نشره، ولكنه فشل، لأن المجلات والجرائد قد رفضته لسبب أو لأخر.

ومن الواضح أنه يمكن أن يندرج تحت هذا السبب أسباب متعددة. فقد يُرفَض الانتاج لعدم بلوغة المستوى الأدبى المرضى، أو لانطوائه على اتجاهات تتحرّج الجريدة أو المجلة من نشره حتي تبعد عن نفسها مظنة تأييدها وترويجها، أو لعدم اتباع الأديب للمنافذ والمسارب التى لا بدّ من المرور بها فى الوسط الأدبى إنْ أراد أن ينشر انتاجه أو غير ذلك من احتمالات لا يمكن تحديدها على سبيل الحصر.

٣- أن يكون الأديب- بالرغم من رضائه عن انتاجة الأدبى غير المنشور- قد حسبه عن النشر خوفاً من العواقب، نظراً لاحتوائه على نقد اجتماعى بالغ العنف للسلطة أو لطرق ممارستها، أو نظراً لتضمنة هجوماً عنيفاً على أحد النظم الاجتماعية الأساسية فى المجتمع كالدين الذى يُعتبر الهجوم عليه «تابو» (أمراً محرماً) فى المجتمعات المتخلفة.

٤- أن تطرأ فى المجتمع أحداث كبرى، تجعل الأديب يقدر عدم جدوى نشرانتاجة نظراً لأن الأحداث قد استغرقت ما كان يهدف إلى الدعوة له فى انتاجه.

ولعل من أبرز الأمثلة على ذلك أن انفجار ثورة ٢٣ يوليو سنة ١٩٥٢ فى مصر قد أثر تأثيراً بالغاً على المشاريع الابداعية لعدد من الأدباء المصريين.

فى مثل هذه الحالات، إذا كان الأديب يمارس النقد الاجتماعى، وينشُر بقيم جديدة يدعو إليها بصورة صريحة أو ضمنية، فقد يرى فى قدوم الثورة وتحققها بالفعل تحقيقاً لكل أحلامه، وبالتالى لا يرى جدوى من نشر أعماله التى من هذا القبيل.

هذه بوجه عام الأسباب التي قد تقف وراء عدم نشر الانتاج الأدبى، ولا نزعم أن هذا المحاولة لتصنيف هذه الأسباب جامعة مانعة، وإنما هى تهدف فقط إلى القاء بعض الأضواء على هذه الظاهرة.

ومن هذه الأسباب جميعاً، نرى أن السبب الثالث وهو الذى يشير إلى تضمن الأعمال الأدبية اتجاهات معادية للقيم السائدة هو أهمها جميعاً ولذلك قد يكون من المناسب أن نقف بإزائه.

الأدب غير المنشور والنقد الاجتماعى :

تسود فى كل مجتمع قيم معينة، قد يُعدّ الهجوم عليها أو انتقادها فى بعض الحقب التاريخية أمراً غير مقبول، تحاربة الأجهزة الرسمية فى المجتمع أو قد تستنكره الجماهير نفسها ، ومن ثمّ يمكن أن نفترض أن الأعمال الأدبية التى تنطوى على اتجاهات نقدية للقيم السائدة قد لا تجد سبيلها إلى النشر وفى رأينا أن أهم هذه الاتجاهات ما تعلّق بنقد السلطة، أو بنقد بعض المحرمات فى المجتمع أو معالجتها بطريقة مشكوفة أو نقد بعض النظم الاجتماعية الأساسية كالدين.

١- نقد السلطة :

يقوم الأدب فى كثير من الأحيان بدور طليعى فيما يمكن أن نطلق عليه «النقد الاجتماعى»[٣].

وقد كان للنقد الاجتماعى- بصورة أو أخرى- مكاناً فى أغلب المجتمعات الأنسانية. ويصدق ذلك تماماً حتى بالنسبة لأكثر المجتمعات القبلية بساطة، فمن المحتمل أنه فى هذه المجتمعات قد يحدث فى بعض الأحيان أن توجه الانتقادات إلى طريقة تنظم الصيد مثلاً، أو لطريقة عقد زواج ما، أو اقامة احتفال دينى، من فرد أو من جماعة اجتماعية ما. ولكن مما لا شك فيه أن مجال النقد فى مثل هذه المجتمعات كان محدوداً. ذلك لأن قوة العادات ورسوخ التقاليد كانا يحدان من امكانية ترجمة الانتقادات العنيفة لضروب السلوك السائدة، نظراً لسوء عاقبة مَنْ كان يقدم على ذلك.

ولم يُتَح للنقد الاجتماعى أن يأخذ طريقة فى المجتمعات إلاّ حين صعدت فى مدارج الرقى وتطورت فيها الأمور بحيث تقدمت اقتصادياتها، وتطورت فى ذلك الحياة الحَضرية ونمت لدرجة صغيرة أو كبيرة طبقة مثقفة محترفة.

وقد يُعترض على ذلك بدعوى أن النقد الاجتماعى قد عُرف منذ القديم، وخصوصاً عند اليونان. ويمكن أن يُساق على سبيل المثال، محاكمة سقراط وادانته بتهمة افساد أخلاق الشباب، بمعنى اثارته لتساؤلات عديدة حول أهم الأفكار التقليدية الأساسية فى المجتمع. غير أن هذا الاعتراض مردود عليه فى الواقع، بأن النقد كان مقصوراً فى المجتمع الأثينى على جماعة محدودة من الناس، وكانت الموضوعات التى ينصبّ عليها محدودة، وحين كان يتجاوز حدوده، فقد كان العقاب هو الجزاء الذى يوقع على مَنْ يقدم عليه.

والحقيقة أنه يمكن القول إن النقد الاجتماعى الحقيقى باعتباره أحد

العوامل المؤثرة على شؤون البشر يمكن رد بداياته إلى القرن الثامن عشر فى أوروبا. ونعنى فى الفترة التى اصُطلح على تسميتها «عصر التنوير» إشارة إلى نقيضة «عصر الظلام»، حين كانت أوروبا غارقة فى بحور من الفكر الاطلاقى المجرّد وراسخة تحت نير الحكم الاستبدادى.

وقد ساعدت عوامل شتى على نمو روح النقد الاجتماعى، لعلّ أهمها انفجار المعرفة فى مجال العلوم الطبيعية، الناجم عن ممارسة حرية أوسع فى البحث وفى استخدام المناهج التجريبية، وذلك نتيجة للنمو الصناعى، مما شجّع على بسط نطاق هذه الحرية وتطبيق نفس المناهج فى دراسة الحياة الاجتماعية. ونشأت طبقة جديدة بعيدة عن نفوذة الكنيسة. ونشأت أيضاً طبقة جديدة من المنظمين الاقتصاديين ورجال الصناعة، كان أعضاوها حريصين على الانفلات من إسار القيود الاقطاعية، آملين فى امتلاك ناصية الحكومة والإدارة. ونشأت الحركات الديمقراطية مطالبة بتوسيع دائرة الحقوق الساسية لكى يتمتع بها جمهور الراشدين من السكان. وقد أدّى نمو الصناعة وتطورها إلى تطحيم الحواجز والقيود القديمة، ولكنه فى نفس الوقت الذى أدى إلى خلق مشكلات جديدة، كازدحام المدن، والظروف غير الصحية التى تسود فيها الفقر، والتغيرات التى لحقت بالأسرة نتيجة عمل النساء والأطفال فى المصانع، والحاجة إلى توفير وتنظيم أنشطة وقت الفراغ لجماهير السكان فى الحَضَر.

وليس غريباً إذنْ أن تنشأ فى نهاية القرن الثامن عشر حركات الاحتجاج الاجتماعى والنقد الاجتماعى بصورة لم يكن من الممكن تصورها من قبل. وقد شملت هذه الحركات أوروبا الغربية كلها، غير أنها ظهرت فى أوج عنفوانها فى فرنسا وخصوصاً فى بدايتها. وقد افصحت هذه الحركات عن

نفسها- فى مجال الفعل- فى الثورة الفرنسية. أما فى مجال الفكر النقدى فإن الموسوعة العظيمة التى أشرف على تحريرها «ديدرو» و«دالامبير» تقف شامخة وشاهدة على تعاظم دور الفكر النقدى، وبروز دوره المؤثر فى مهاجمة القيم والأفكار الرجعية التى تسود المجتمع.

وعند منتصف القرن التاسع عشر استتبت قواعد وتقاليد النقد الاجتماعى فى أوروبا. وقد اتخذ هذا النقد صوراً متعددة. فقد نشر الاشتراكيون الأوائل فى فرنسا وانجلترا انتقاداتهم للنظام الرأسمالى الصناعى، وقدّموا الحلول البديلة فى صورة برامج للاصلاح الاجتماعى، أو فى صورة يوتوبيات تأملية. وظهر البيان الشيوعى عام ١٨٤٨، الذى صاحب اشتعال عديد من الثورات فى أوروبا. وانتشرت بسرعة شديدة الأحزاب الاشتراكية ونقابات العمال، والجمعيات التعاونية. وفى كل مكان كان هناك مَنْ يناقشون العقائد التقليدية، والقواعد الاجتماعية التى كان من المفروض أن تقودهم عبر مسارات الحياة.

وقد ساعدت العلوم الاجتماعية الجديدة كثيراً على نمو حركة النقد الاجتماعى، حتى فى الحالات التى لم تكن فيها مرتبطة- بصورة أو بأخرى- بالاشتراكية. فقد بحث علماء الاقتصاد السياسى الظروف السائدة لدى العمال الصناعيين، فى المصانع وفى البيوت، واقترح بعضهم إجراء اصلاحات جذرية. ودرس علماء الاجتماع المشكلات المتعلقة بشكل الحكومة، ونظام الملكية، ومستقبل الحياة الأسرية، والآثار الاجتماعية للمذاهب الدينية والخلقية.

ونادى أوجست كونت فى كتابة «نظام للفلسفة الوضعية» بأن حياة الناس الاجتماعية لم يعد ممكناً أن يهيمن عليها الدين المسيحى الذى ألقى

بظله على أوروبا فى العهد الوسيط، وأن هناك حاجة إلى فلسفة عقلية جديدة وذلك لا عادة صياغة الحياة السياسية والاقتصادية والذهنية.

أمّا كارل ماركس فقد أكدّ على أهمية العلم والتنكولوجيا، ولكنه رأى أن آثاره تكمن فى تشكيل طبقات اجتماعية جديدة، وتعاظم الصراع الطبقى، وتنبأ بمقدم مجتمع تسوده المساواة، وينهض على أساس الانتاج التعاونى، ويعمّه الرخاء، وذلك بعد أن نقد النظام الاقتصادى والسياسى للرأسمالية نقداً عنيفاً.

وخلاصة ما سبق كله أن تقاليد النقد الاجتماعى أتيح لها أن تستتب فى البلاد الأوروبية بعد صراع بالغ العنف والضراوة. وقد قامت الأعمال الأدبية بدور بارز فى هذا الصراع منذ وقت مبكر. ويكفينا هنا الاشارة إلى أعمال شهيرة مثل رواية «كانديد» لفولتير، وروايات جورج صاند وروايات ديكنز وغيرها من الأعمال الأدبية التى توالت لتقوم بدورها فى معركة تحرير الانسان من كل القيود التى نكّبل حريته، وفى سبيل اعادة صياغة المجتمعات على هدى فلسفات «تقدمية»، كانت تنشأ وتنمو وترسخ وتقوم بدورها لفترة تاريخية- قد تقصر أو تطول- حسب الأحوال، قبل أن تهدمها وتقوم على أنقاضها فلسفات أخرى بصفة جدليه مستمرة.

ومعنى ذلك أن استقرار تقاليد النقد الاجتماعى تسمح للأديب الأوروبى فى العصر الحاضر بممارسة أكبر قدر من الحرية فى نقد السلطة بكل صورها، سياسية كانت أو اقتصادية أو اجتماعية أو دينية، ومن هنا فهو ليس مضطراً إلى أن يحجب بعض أعماله عن النشر خوفاً من سوء العاقبة، ومن ناحية أخرى فالأجهزة الرسمية فى المجتمع لا تمارس حقها فى الرقابة على الأعمال الأدبية إلاّ فى أضيق الحدود.

غير أن الوضع على عكس ذلك تقريباً فى كثير من البلاد النامية، التى مازالت تسود فى عديد منها أوضاع سياسية تمنع الأديب من الانطلاق، وتسد أمام قلمه المنافذ، فيصبح ولامهرب أمامه، فهو إمّا أن يكّف عن ممارسة النقد الاجتماعى للسلطة، ويتكيف مع الأوضاع السائدة، أو لا يقبل هذه القيود المفروضة عليه، ويصّر على ممارسة الكتابة بالصورة التى يرضاها، وهو أنْ فعل إمّا أن يحجب أعماله عن النشر، أملاً فى تغير الظروف، مما من شأنه أن يتيح لها أن ترى النور، أو يحاول نشرها ويجربّ حظه، ومن شأن هذا أن يعرضة لكل أنواع القيود المفروضة على الأديب فى هذه المجتمعات.

على ضوء ذلك نستطيع أن نفترض أنه كلما زاد ضغط القيود على حرية التعبير فى المجتمع، كلما زاد تعدد الأعمال الأدبية غير المنشورة التى يعنف فيها نقد السلطة وتزداد حدة نبرة النقد الاجتماعى. غير أن هذا الافتراض لا يمكن بطبيعة الحال التحقق من صحته إلاّ بإجراء بحث اجتماعى خاص يحاول استكشاف الجوانب المتعددة لمشكلة الأدب غير المنشور.

٢- نقد المحرمات فى المجتمع :

فى كل مجتمع انسانى توجد المحرمات Taboos لا يتجاسر انسان على التعرض لها ومناقشتها ونقدها بصورة علنيه، وإلا أصابة كثير من الأذى. فى المراحل التاريخية السابقة- ما قبل القرن الثامن عشر على وجه التحديد فى أوروبا- كان الدين يمثل أبرز هذه المحرمات فى المجتمعات الأوروبية. ذلك أنه نتيجة لعوامل متعددة- ليس هنا مجال التفصيل فيها- سيطر الفكر الدينى الرجعى على المجتمعات، صوّر رجال الدين المرتزقة الدين باعتباره قيمة عليا لا يجوز التعرض لها أو مناقشتها بأى حال من

الأحوال، ومن هنا خاضت هذه المجتمعات معركة «العلمانية» للقضاد نهائياً على هذه السيطرة للفكر الدينى، وهيمنته على مقدرات البشر، ووقوفه سداً منيعاً أمام امكانيات تحرر الانسان.

ويمثل الجنس فى كثير من المجتمعات- وخصوصاً المجتمعات المتخلفة- مُحَرماً من المحرمات الأساسية. ولذلك كثيراً ما تُهاجم بعض الأعمال الأدبية على أساس أنها تتعرض للجنس بطريقة مكشوفة. وترتفع الأصوات فى مثل هذه الحالات داعية لمصادرة هذه الأعمال توقياً من آثارها السيئة على جماهير القرآء.

ولذلك نفترض أن بعض الأدباء الذين يبدعون أعمالهم فى ظل مثل هذا المناخ المتزمت، قد يميلون فى بعض الأحيان إلى ممارسة تجارب فى التعبير الأدبى الطليق- إنْ صحّ التعبير- متحررين من كل القيود المفروضة على أقلاع الأدباء، لمعالجة موضوع الجنس فى المجتمع بصورة متحررة. غير أن هذه الأعمال لا يُقدّر لها النشر، إمّا لأن الأديب نفسه يمارس الرقابة الذاتيه على أعماله الأدبية. ويتحرّج من محاولة نشرها، وإمّا لأن أجهزة المجتمع نفسها منعتها من النشر بعد أن حاول الأديب نشرها.

٣- نقد الدين :

يمثل الدين فى عديد من المجتمعات المختلفة قمة المحرمات فى المجتمع غير أنه يتميز بوضع خاص بينها، ومن هنا حق إفراده بالحديث.

فى غالبية البلاد العربية لا يستطيع الباحث أن يمس العامل الدينى وصلته ببعض الظاهرات الأخرى، حتى لو كانت طبيعة البحث الذى يجريه، تحتم عليه دراسة هذه العلاقة. ذلك أن الاعتبارات السياسية التى تولى مسألة التوازن فى المجتمع العربى أهمية كبرى، تحرّم التعرّض للعامل الدينى، وهى بذلك تحجر على حرية الباحثين والمفكرين[٤].

وما يصدق على البحث العلمى يصدق على الأعمال الأدبية. ففى مثل هذا المجتمع لا يستطيع الأديب أن يتناول الدين: قضاياه السياسية، أو ممارسته الاجتماعية بكل ما يتضمنة ذلك من تشويهات لجوهره الأصلى، أو للشخصيات الدينية تاريخية كانت أم معاصرة، بحرية وانطلاق.

ومن هنا نفترض أنه فى مثل هذه المجتمعات هناك احتمال أن توجد لدى الأدباء أعمال أدبية غير منشورة تتضمن نقداً للظواهر الدينية المختلفة وتعبر بذلك عن الاتجاهات العميقة لفئات عريضة من الرأى العام فى هذه المجتمعات، غير أنها مع ذلك تظل حبيسه الأدراج، رضوخاً للقيم الرجعية السائدة، التى تحيط الدين بالقداسة، وترفض أن تجعله موضوعاً من موضوعات التفكير الانسانى كغيره من الموضوعات.

الأدب غير المنشور وحرية التفكير :

إن الأسباب الرئيسية التى ركّزنا عليها الضوء، باعتبارها تقف وراء عدد من الأعمال الأدبية غير المنشورة، وهى نقد السلطة، ونقد بعض المحرّمات فى المجتمع، ونقد الدين، ترتبط جميعاً بمشكلة حرية التفكير والتعبير فى المجتمع.

وهذه المشكلة بالغة الأهمية بالنسبة لمجتمعاتنا العربية فى مرحلة تطورها الراهنة.

لقد حرص أكثر من باحث عربى من الذين عنوا بكتابة تحليلات علمية جادة وعميقة لأسباب النكسة العربية أن يبرزوا جانباً سلبياً من الجوانب التى تتسم بها الشخصية العربية. قال بعضهم إن العربى- بوجه عام- حساس جداً لضغط الآراء الاجتماعية ويهتم أبلغ الاهتمام بالمظهر والشكل، ويحرص على أن يكون هذا الشكل سليماً لا تخدشه شائبة، حتى لو كان الجوهر معيباً(٥).

وقيل إن عند العربي تضاداً صارخاً بين طريقته في السلوك في المجتمع وبين أفكارة العميقة وعواطفة وانفعالاته التي تضطرم بها نفسه، والتي لا يفصح عنها إلاّ في مجالسه الخاصة، وأن ما يجهر به لا علاقة تربطة بما يفعلة خفية.

إذا كانت كل هذه الأحكام التعميمية صحيحة، فإنها قد تفسّر ما هو مشاهد بين المثقفين العرب، حيث تخفي الصراحة في التعبير عن المعتقدات العميقة التي يؤمنون بها، وفي نقد الآراء التي يؤمن بها الغير. وفي مجتمع أوتوقراطي، يسود الخوف من مهاجمة السلفيين أو القدامي هجوماً مباشراً، أو من تحدي المبادىء شبه المقدسة للنظام القائم، فالعداوة التي تتراكم إزاء النظام القائم نادراً ما يُعبَّر عنها بكلمات تجد طريقها إلى جماهير القراء. في مثل هذا المجتمع- كما ذهب إلى ذلك بعض الباحثين الأجانب- نجد الحقد والاحتقار والكراهية تأخذ الشكل القناع الذي يعبر عن الخضوع المهذب، وبذلك يصبح «القناع هو الانسان، ويصبح الانسان هو القناع».

إذا كان الأمر كذلك، فإن التحليل الاجتماعي للأدب غير المنشور يهدف أساساً إلى كشف هذه الأقنعة المزيفة للتعرّف على ملامح الوجوه الحقيقية وقسماتها البارزة.

○○

مشكلة الأدباء المبدعين في مجتمع متخلف تُعدّ جزءاً من مشكلة المثقفين بوجه عام في مثل هذا المجتمع. والمثقفون- إذا نظرنا إليهم كجماعة اجتماعية- غالباً ما تنتابهم بصورة دائمة ضروب شتى من القلق، يُرد بعضها إلى طبيعة المهمة المنوطة بالمثقف، ويُردّ البعض الآخر إلى الظروف الاقتصادية والاجتماعية والمناخ السياسي للبيئة التي يعيش فيها.

غير أن أفدح الأخطار التي تقابل المثقفين لا تكمن في القلق الذى عادة

ما يحيط بهم، ولكنه أساساً فى ضربين من ضروب السلوك الاجتماعى. فالمثقف عليه أن يحذر من الاندماج الكلى فى المجتمع، ومن الانعزال الكلى عنه أيضاً.

فالمثقف إذا اندمج كلياً مع مجتمعة، وتوحّد معه، فمعنى ذلك سيعجز عن القيام بوظيفته النقدية، مع أن الاتجاه النقدى الدائم إزاء المجتمع هو الذى يميز المثقف أساساً عن غيره، خطورة اندماجة الكلى مع المجتمع أن يتحول من النقد إلى التبرير، والتماس الأعذار لكل ما يحيط به من ضروب السلبية والانحراف والتخلف.

وقد يتطّرف المثقف فى الاتجاه المضاد، فينعزل عن المجتمع انعزال كلياً والانعزال الكلى للمثقف عن المجتمع تبدو خطورته فى حرمان شخصيته من أن تثبت وجودها فى المحيط الاجتماعى، بل إن ذلك من شأنه أن يحرم المثقف من أن يقوم بوظيفته النقدية.

إن المثقف المعاصر فى مجتمع متخلف يكاد يسير اليوم فى طريق مسدود، وهو إذا ما استطاع أن يتجنب الوقوع فى مزلق الاندماج الكلى أو الانعزال الكلى عن المجتمع لا يبقى أمامه سوى طريق ثالث ووحيد، هو أن يقوم بوظيفته النقدية فى المجتمع.

وهنا نصل إلى تقاطع الطرق. فكيف يستطيع أن يقوم بذلك فى ظل القيود العديدة والمحاذير الكثيرة التى تقف فى وجهه؟

هل يحاول المجابهة بآرائه بكل ما يتضمنة ذلك من مخاطر شتى، سواء بالنسبة لشخصه وسلامته، أو بالنسبة لاستمرار مشروعه النقدى؟

أو يحاول أن يصطنع لغة «دبلوماسية» فيها كل خصائص اللغة الرمزية الحافلة بالايماءات والاشارات التى لا تكاد تفصح أو تبين عن آرائه الحقيقية؟

.إن الإجابة على هذه الأسئلة البالغة الأهمية لا يمكن أن تتمَّ على أساس تأملى بحت. ومن هنا نذهب إلى أن إجراء بحث موضوعه التحليل الاجتماعى للأدب غير المنشور يمكن أن يقودنا - بناء على التحليل الواقعى- إلى اجابات موضوعية عليها.

ويمكن إجراء هذا البحث مع تركيز مجاله على ميدان أو أكثر من ميادين الابداع الأدبى كالرواية أو القصة القصيرة أو الشعر. وذلك على أساس تجميع النماذج ونصنفها طبقاً لأسباب عدم نشرها، ودراستها ومقارنتها بالأدب المنشور فى نفس الفترة التى كُتبت فيها، وتحليل مضمونها للكشف عن الاتجاهات والآراء الكامنة فيها.

بناءً على نتائج هذا البحث نستطيع أن نفهم ونفسّر بعض الظواهر السائدة فى الأدب العربى المعاصر، ومن بينها .وجود نماذج أدبية عديدة منشورة يبرز فيها النقد الاجتماعى للسلطة أو للمحرمات فى المجتمع أو للدين بصورة واضحة.

إن الفَرَض الذى نقدّمه بهذا الصدد، أنّ عدم وجود هذه النماذج المنشورة لا يعنى أن الأدباء العرب لم يمارسوا النقد الاجتماعى على النحو الذى أشرنا إليه، وإنما يعنى أن هذه النماذج حُجِبت عن النشر لسبب أو لآخر.

ولو تبين من البحث الذى من المفروض أن يجرى على عينة كافية من الأدباء، عدم صحة هذا الفرض، بمعنى عدم وجود نماذج أدبية لديهم تتوافر فيها الشروط التى حددناها فهذا فى حد ذاته يمكن أن يُعدّ نتيجة بالغة الأهمية مؤدّاها أن الأديب العربى، نتيجة للقيود والمحاذير التى تحيط به، قد توقف عن ممارسة دوره النقدى فى المجتمع.

غير أنه يبدو- على ضوء بعض المناقشات المبدئية مع بعض االأدباء

العرب– أن هذه النتيجة غير صحيحة، وأن لديهم فعلاً نماذج متعددة حافلة بالصدق الفنى، ونابضة بحرارة التجارب الأصلية، ومعبرة عن نقدهم الاجتماعى العميق لعديد من «المحرمات» فى المجتمع.

جمال الغيطانى
من التجريب الشكلى إلى الصدق المضمونى

تمثل المغامرة الابداعية لجمال الغيطانى واحدة من أخصب المحاولات الأدبية التى قام بها عضو بارز من جيل الستينات. وقد قام بها أديب جسور، لم يقنع بتبنى الأشكال الأدبية التى ورثها عن أسلافه، ولكنه بعد بداية تقليدية، وان كانت لفتت الأنظار منذ وقت مبكر إلى موهبته، ونعنى مجموعته القصصية «أوراق شاب مات منذ ألف عام» ألقى بنفسه فى محيط التجريب، الزاخر بالأخطار والتيارات العاصفة.

ولعل روايته «الزينى بركات» والتى هى حتى الآن، هى واسطة العقد فى كل إنتاجه الأدبى، هى بداية التجريب فى الشكل الروائى عند الغيطانى. فى هذه الرواية، يبدو الغيطانى متملكا ناصية التاريخ الاجتماعى لمصر، من خلال قراءة ذكية للحوليات المصرية العظيمة التى أبدعها مؤرخون عباقرة، حفظوا لنا- بما سجلوه فى كتبهم- وقائع التاريخ السياسى المصرى. ولولا تواريخهم ما قدر أن نتعرف بهذه الدقة، على مكونات المجتمع المصرى، وعلى التفاعلات العميقة التى كانت تدور بين جنباته.

الرواية تحكى سيرة المحتسب الزينى بركات، من خلال رصد عملية

صعوده وهبوطه، ولكنها فى الواقع تقدم تشريحا للمجتمع المصرى فى عهد الزينى بركات. وهى ليست رواية تاريخية، بل أنها بحكم براعة الاسقاط فيها تصور النظام السلطوى بكل سماته، وما يتضمنه من ارتفاع أعضاء النخبة فى السلم الاجتماعى، أحيانا لأسباب ظاهرة معروفة، وأحيانا أخرى لأسباب مجهوله للناس. ولكن الارتفاع من خلال الحراك الاجتماعى، لكونه فى هذا المجتمع السلطوى، لا تحكمه قواعد مقننة ومعروفة ومعلنة، يمكن -وفى أيه لحظة - أن يعقبه سقوط مدوٍ، قد يؤدى بالشخص إلى الاختفاء -ليس فقط من - المجال العام- بل الاختفاء من الحياة ذاتها - قد يتم من خلال محاكمة صورية عن تهم توجه إليه، وبعدها يصدر الحكم بالسجن أو بالاعدام، وقد تتم ذلك بغير أى محاكمة! تختفى- فى هذه النظم السلطوية- الشخصية العامة اللامعة فجأة، ولاتترك وراءها أثرا، وكأنها لم تكن! بل ولا يجرؤ أى شخص على السؤال عن مصيرها.

فى الزينى بركات نلمح بوادر التجريب فى الشكل، ولكنه تجريب بغير اغراق، لا يبتعد فيها الشكل كثيرا عن المضمون ، ان صحت هذه التفرقة، وانما يحس القارئ أن الروائى المبدع قادر على ان ينسج نسيجا متماسكا، يلتحم فيه الخطاب التاريخى بالخطاب الروائى التحاما عميقا. الزينى بركات فى تقديرى، عمل روائى تكتمل، ببنيته المحكمه، و بشخصياته التاريخية التى أبدع الروائى فى تجسيد ملامحها، وبسردها الثرى، الذى كشف ببراعه عن المضمون الزاخر للحياة الاجتماعية فى العصر المملوكى، وعن الأدوار المختلفة التى دار الصراع الحاد والعنيف بين شاغليها، وبإسقاطها الموفق على الحاضر.

غير أن هذه الرواية ونجاحها الساحق، ربما أغرت جمال الغيطانى بأن

يبحر بعمق فى محيط التجريب الشكلى، فبعد انتاج من القصص القصيرة التى كتبت بالأسلوب التقليدى، اندفع الغيطانى فى التجريب، وحاول أن يؤصل طريقه فى الحكى تماثل طرق الكتابة العربية القديمة. ظهر ذلك فى «خطط الغيطانى، غير أن الصورة البارزة لهذه الاتجاه ظهرت فى التجليات» حيث استعار الغيطانى لغة الصوفية، بل أنه امعانا فى التجريب، تبنى طريقة تقسيم الكتب القديمة، وحاول من خلالها معالجة الموضوعات التى اختارها.

لقد قفزنا بين مرحلة الزينى بركات والتجليات على مجموعة أعمال بارزة للغيطانى، أهمها رائعته «الرفاعى» التى أرخ فيها لسيرة قائد الصاعقة المصرى فى حرب أكتوبر. والتى تحمل خبراته النادرة كمراسل حربى لجريدته، والتى تجلت ُى كتابة «المصريون والحرب». ولكننا تعمدنا ذلك، لأن غرضنا هو تعقب مسيرة المغامرة الشكلية عند الغيطانى.

وفى تقديرنا أن الغيطانى وصل إلى آخر حدود التجريب الشكلى فى «التجليات». لم ينجح الغيطانى فى «التجليات» لأن الشكل استغرقه كثيرا ، وكان ذلك على حساب المضمون. أعجبته لعبة محاكاة لغة الصوفية، وركز تركيزا شديدا على اللغة، ورغم اعترافنا بشاعريتها المفرطة، ولكنها تصرف النظر عن تنمية المضمون بطريقة مقنعة. يشعر القارئ بالاغتراب حين يقرأ «التجليات»..! قد تعجبه الأناقة الشكلية، ولكنه سرعان ما يملّ هذه الطريقة فى السرد الرتيب، بل - أكثر من ذلك- يحس بقدر كبير من الافتعال، والروائى يحاول جاهدا أن يقنعه، من خلال دعوته لتأصيل كتابة روائية عربية تعتمد على التراث. وفى رأينا أن الغيطانى بذلك يكون قد دار دورة كاملة فى مغامرته الشكلية، من الزينى بركات إلى التجليات.

أصدر الغيطانى مؤخرا فى روايات الهلال مجموعة بعنوان «رسالة البصائر فى المصائر» هل هى رواية أو مجموعة قصص؟ إن نظرنا لموضوعها الواحد: التغيرات الاجتماعية والثقافية والسلوكية فى عصر الثروة النفطية وزمن الانفتاح الاقتصادى، لقلناانها رواية، وما الوحدات التى تكونها سوى تنويعات على لحن واحد. ولو اعتبرنا تنوع الشخصيات والبيئات والأنماط فى كل قصة، لقلنا أنها مجموعة قصص.

وأيا ما كان الأمر، فإن هذه المجموعة تمثل فى نظرنا، نقطة التوازن الدقيقة فى انتاج الغيطانى بين الشكل والمضمون. هناك مما لاشك فيه رنة تراثية تتبدى أساسا فى عنوان المجموعة وبعض عناوين الوحدات المكونه لها، غير أن صدق. المضمون، والقدرة الفذه للروائى على النفاذ إلى قاع المجتمع المصرى العربى، من خلال قلم قادر على التشريح والكشف يجعل الشكل يتوازى، وتصل الرسالة العميقة إلى القارىء بيسر وسلاسة، وهو الأمر الذى افتقدناه فى التجليات.

تثير مجموعة «رساة البصائر فى المصائر» مشكلات شتى، يعنى بها أشد العناية علم اجتماع الأدب. ولعل السؤال الرئيسى الذى تثيره المجموعة: ما هو موقف الروائى من مجتمعة؟ إن أى مجتمع إنسانى كما نعرف- ليس وحدة ساكنة، بل عادة مايموج بالتيارات الفكرية المتصارعة، وبالتحولات الاقتصادية والاجتماعية العميقة، وبالتغيرات السياسية التى قد تترواح بين سكونية الاصلاح، والعنف الشديد للثورة.

من هنا يصبح التساؤل عن موقف الروائى من مجتمعه، تساؤلا رئيسيا، من شأن الاجابه عليه تحديد وضع الروائى فى المجال الثقافى السائد، وهى التى تحدد «القيمة الأدبية» لإنتاجه المتنوع.

يختلف موقف الروائى من مجتمعة اختلافا كبيرا، بحسب الطبقة الاجتماعية التى يتوحد بها، ويدافع عن مصالحها وبحسب اللحظة التاريخية التى ينتج فيها، وأهم من ذلك كله وفق «رؤية العالم» التى يصدر عنها. ان مفهوم «رؤية العالم» الذى احتفل به عالم الاجتماع الفرنسى لوسيان جولدمان احتفالا شديدا، واعتمد عليه فى تحليل طائفة متنوعة من الأدباء تحليلا سوسيولوجيا، نعتبره مفهوما محوريا فى التحليل السوسيولوجى للأدب. ومفهوم العالم يعنى ببساطة رؤية الانسان للكون والطبيعة والمجتمع. والفرض هنا أن الروائى المبدع، عادة ما يصدر عن رؤية متماسكة للعالم تنعكس بصورة مباشرة أو غير مباشرة على جماع انتاجة الأدبى. ويظهر هنا التأثير فى اختيار موضوعاته، وفى تجسيد النماذج الانسانية التى يدور الصراع بينها، بل فى الحوارات التى تدور بين الأبطال، وفى النهاية- وقد يكون منذ البداية- فى الاتجاه الذى يتبناه إزاء ظواهر التعبير الاجتماعى التى تسود فى المجتمع، والتى عادة ما يلحقها التغير سلبا أو ايجابا، بحكم التغيرات السياسية والاقتصادية.

وتتنوع مناهج الروائيين فى معالجة موضوع التغير الاجتماعى. قد يقنع بعضهم بمجرد رصد ظواهر التغير الاجتماعى، كما تتبدى فى تغير القيم وانعكاس ذلك على ضروب السلوك المختلفة فى المجتمع. والروائى هنا يقدم صورة بارزة لتضاريس التغيرات الاجتماعية، فى اطار أدبى مما يسمح للمجتمع أن يعى بصورة أكثر نفاذا وعمقا من كثير من الدراسات العلمية بماذا حدث فى المجتمع، وكيف حدث. مثل هذا النمط من الانتاج الأدبى يسهم فى رفع الوعى العام بأهمية التغيرات التى تحدث، وقد يومىء بصورة مباشرة أو غير مباشرة، إلى سلبيات عمليات التغير الاجتماعى.

وإذا كان الراوئى صاحب رؤية متماسكة للعالم، قد لا يقنع بمجرد الرصد أو التشخيص، ولكنه يرقى إلى مستوى الناقد الاجتماعى فيتناول الواقع تناولا نقديا ، مبشراً بقيم ايجابية أكثر قدرة على توجية الأمور فى المجتمع، من القيم السلبية السائدة.

أكتب هذا وفى ذهنى نجيب محفوظ، باعتباره روائيا عبقريا ، يتبنى رؤية متماسكة للعالم، انعكست على مجمل انتاجة، مما جعله يصدر عن اتجاه نقدى ازاء الواقع الاجتماعى، فى مراحل تطوره المختلفة.

ان رواياته عن المجتمع المصرى فى الفترة بين ثورة ١٩١٩، وثورة يوليو ١٩٥٢، تعبر بوضح عن قدرة الروائى الموهوب على رصد وتسجيل وتشريح مختلف ظواهر التغير الاجتماعى فى مصر، مع تركيز واضح على أزمة الطبقة الوسطى المصرية فى أواخر الثلاثينات.

ان روايات نجيب محفوظ عن هذه الحقبه، هى التى - بما زخرت به من أوصاف اجتماعية حية ونماذج إنسانية لا يمكن أن تغيب عن الذاكرة- تسمح لنا بأن نفهم، بالأضافة إلى التحليلات العلمية عن المجتمع القديم، لماذا قامت ثورة يوليو ١٩٥٢. لقد قامت الثورة- من وجهة النظر الاجتماعية لكى تفتح الأبواب الموصدة أمام طبقة «الأفندية» اللذين حصلوا على التعليم الجامعى من خلال كفاح شاق، غير أن طبقة «الباشوات والبكوات» كانت تقف أمام طموحاتهم السياسية والاقتصادية والاجتماعية سداً منيعاً لقد كان الباشوات والبكوات هم أنفسهم كبار الملاك، فى الريف والمدينة، استأثروا بمجمل مصادر الثروة المصرية، ورفضوا بغباء سياسى، كل محاولات اصلاح خلل الهيكل الاقتصادى، وغمط توزيع الدخول، ومن هنا كان لا بد لثورة أن تقوم. وقد قام طليعة الطبقة الوسطى من المثقفين

والمبدعين بتمهيد الأرض حتى تقوم الثورة، وذلك من خلال النقد الاجتماعى العنيف الذى وجهوه لأسس وممارسات النظام القديم، وظهر ذلك أيضا فى الانتاج الأدبى، قصة ورواية وشعراً.

قامت ثورة يوليو ١٩٥٢، وكان ذلك فى حد ذاته حدثا حللا، دفع ببعض الأدباء ومنهم نجيب محفوظ إلى التوقف عن الانتاج لماذا؟ هذا سؤال بالغ الأهمية.

وتكمن الاجابة فى أن الروائى المبدع صاحب الرؤية المتماسكة للعالم، ليس مجرد مسجل ميكانيكى لما يحدث فى مجتمعة من أحداث، ولكنه يحتاج أولاً إلى وقت حتى يستوعب ما حدث، ويكّون فكرة ما عنه، وأهم من ذلك حتى يبلور اتجاها محدداً إزاء. وهكذا بعد صمت دام سنوات، عاد نجيب محفوظ مرة أخرى ليشرح مرحلة «التغيير الثورى» فى المجتمع المصرى، التى قلبت كل المعايير السابقة، وأدت إلى سقوط طبقات اجتماعية بأكملها، وارتفاع طبقات أخرى، ونجم عنها صراع حاد فى القيم، أدى إلى بروز نماذج انسانية لعبت على المسرح السياسى الاجتماعى أدواراً هامة، وإلى اختفاء، نماذج انسانيه أخرى كانت تقف فى مقدمة المسرح فى عهد ما قبل الثورة.

إن دراما التغير الاجتماعى العنيف فى مصر الخمسينات والستينات نجدها فى أبرز صورها فى روايات نجيب محفوظ الشهيرة «ميرامار» «السمان والخريف» وتنتهى بالرواية البالغة الأهمية «ثرثرة فوق النيل» التى تكاد أن تكون نبوءة بهزيمة يونيو ١٩٦٧، بكل نماذجها المنهارة، التى تصور فى الواقع سقوط نخبة سياسية ثورية، فقدت اندفاعها الثورى وسقطت فى حبائل التحليل والفساد، ولم تجد للدفاع عن نفسها، إزاء

المطامح الاجتماعية والسياسية المشروعة، سوى تسليط أجهزة الأمن لممارسة القمع- بغير تمييز- على ممثلى التيارات السياسية المختلفة بالاضافة إلى فئات أخرى لم يكن لها ارتباط مباشر بالعمل السياسى.

وقعت الهزيمة أذن، والتى كانت فى الوعى الشعبى العام، ليست مجرد هزيمة عسكرية، بقدر ما كانت «فضيحة» بكل المعايير، كشفت عن التقصير الاجرامى للنخبة السياسية والعسكرية فى اعداد البلاد للحرب. ولم يكن هذا التقصير فى الواقع سوى ترجمة أمنية للتحليل الذى أصاب المؤسسة السياسية، ولعجزها عن السيطرة على المؤسسة العسكرية كل ذلك فى غياب شبه كامل للجماهير، التى أقصيت عن الساحة، برغم أن القيادة هى أفضل من يعبر عن مصالحها وأمانيها.

ولم يتوان نجيب محفوظ فى انتاجه الذى صدر عقب هزيمة يونيو ١٩٦٧، عن أن يعكس المزاج العام الذى ساد البلاد، بكل ما فيه من يأس وعدمية وعبثية، لقد اهتزت الموازين، وسقط اليقين، وأصبحت الحاجة ماسة إلى بلورة وصياغة مشروع حضارى جديد. ولكن كيف يمكن ذلك. وأنقاض المشروع القديم مازالت متراكمة؟

لقد رفض الشعب المصرى الهزيمة، وخرج مطالبا القيادة بالاستمرار لتنظيم جولة أخرى مع العدو، الذى حصل- نتيجة تقصيرنا الشديد- على نصر ساحق سهل ورخيص.

عداد الدولة والمجتمع للحرب، أصبح هو الجهد الرئيسى فى البلاد، إلى أن شن الشعب المصرى بقيادة القوات المسلحة الجديدة، التى تطهرت من أدران هزيمة ١٩٦٧. حرب أكتوبر المجيدة، اعلانا للعالم كله، وللعدو الصهيونى على وجه الخصوص، أن الشعب المصرى لم يمت، وأنه قادرعلى

انتزاع زمام المبادرة التاريخية، وأن تراثه الراسخ فى النضال ضد الاستعمار والهيمنة الأجنبية، هو الوقود الذى يحركة فى معركة التحرير.

كان المظنون أن حرب أكتوبر، بما سبقها من تخطيط عبقرى لاعداد الدولة للحرب، وربما دار فيها من معارك بطولية وما تحقق فيها من انتصارات صنعها ابناء الشعب جميعا من كافة الطوائف والفئات الاجتماعية، ستكون هى المقدمة الضرورية لصياغة مشروع حضارى جديد، يبقى على ايجابيات المشروع القديم، ينفى سلبياته، غير أن قيادة سياسية جديدة، قامت- نتيجة ظروف شتى ذاتية وموضوعية- بتحويل وجهة البلاد تحويلا جوهريا، من تبنى الاشتراكية ايديولوجية حاكمة للمجتمع، إلى احياء الرأسمالية من جديد، وكل ذلك تحت لافتة جديدة لا تثير شكوكا، وهى الانفتاح الاقتصادى.

هذ الانفتاح الذى أريد منه- كما أعلن- اصلاح الاقتصاد المصرى، وضخ الدماء الجديدة فى شراينة المتسببة، أصبح- كما أثبتت الأحداث فيما بعد- أنه ليس مجرد فعل مضاد للثورة على المستوى السياسى، ولكنه كان بداية عملية واسعة المدى لتفكيك المجتمع المصرى، واعادة صياغته- بطريقة عشوائية مضطربة- ليصبح مجتمعا تسوده القيم الرأسمالية. هذه القيم أساسا فى منبعها الأصلى، تركز على أهمية الحافز الفردى، والمخاطرة، واتخاذ المبادرة، والاستثمار الخلاق المنتج، ولكنها حين نقلتها نخبة سياسية متخلفة تحولت إلى قيم تشجيع الفئات الطفيلية على نهب المال العام، وجمع الثروات وتكديسها ، كبل الطرق المشروعة وغير المشروعة.

لقد ترتب على الانفتاح الاقتصادى جراح عميقة فى الجسد الاجتماعى المصرى، مازلنا نعانى منها حتى الآن.

ولم يتروواح نجيب محفوظ عن رصد وتحليل ونقد كل هذه التغيرات فى عدد من أعماله الأدبية المتميزة.

قد يبدو غريبا بعض الشيىء- فى مقال عن الغيطانى- أن نتحدث كثيرا عن نجيب محفوظ تختفى الغرابة، لو أكدانا نجيب محفوط هو النموذج المكتمل فى رأينا- للروائى باعتباره ناقدا اجتماعيا. وإذا كان الغيطانى يعتبر نفسه - كما صرح أكثر من مرة - أنه أحد الحواريين البارزين لنجيب محفوظ إلا أنه- فى مسيرته الابداعية - شق لنفسة طريقا خاصا به ولم يكن مجرد تقليد باهت لأستاذه. غير أن مايربط بين نجيب محفوظ وجمال الغيطانى، وخصوصا فى مجموعته الأخيرة التى نعرض لها. هو ذا الاتجاه النقدى إزاء ظواهر التغير الاجتماعى السلبية، سواء فى المجتمع المصرى، أو فى المجتمع العربى ككل، وأهمها هنا ظواهر الانفتاح الاقتصادى فى مصر، والآثار السلبية النفطية فى المجتمع العربى.

الانفتاح الاقتصادى باعتباره هو العملية الأساسية التى ترتب على اطلاقها تداعيات اجتماعية وسلوكية متعددة، يثير قضية الاقتصاد والمجتمع. يظن كثيرون أن الأقتصاد نسق من الأنساق الذى تحكمة اعتبارات سياسية وفنية، وينسون أن أى نظام اقتصادى يقوم أساسا على هدى مجموعة من القيم الاجتماعية المترابطة فالرأسمالية- على سبيل المثال- ليست مجرد نظام اقتصادى ولكنها- فى المقام الأول- منظومة متشابكة من القيم السياسية الاجتماعية. فالرأسمالية- كنظام اقتصادى- هى النظام الذى ابتدعته الطبقة البورجوازية فى أوربا بعدنجاحها فى القضاء على النظام الاقطاعى الذى سقط تاريخيا بحكم جمودة وتقييده لحركة رؤوس الأموال لحركة البشر فى الانتقال من مكان لآخر. ومن هنا فقد قام

هذا النظام على أساس اطلاق الحرية الاقتصادية للمنتجين، بناء على عقيدة مبناها أن الحافز الفردى هو الكفيل بدفع عملية الانتاج. وهكذا نشأ مفهوم الدولة- الحارس، ومعناه أن يقتصر عمل الدولة على حفظ أمن البلاد من جهة الخارج، وحفظ الأمن فى الداخل، وبناء على هذه العقيدة، لاينبغى للدولة أن تتدخل فى عملية إلا فى الحد الأدنى، ونقصد اقتصارها على اقامة وادارة المشاريع الكبرى، التى لايقبل عليها المنتجون الفرديون، والمنافسة بين المنتجين فى ظل العرض والطلب وحرية السوق مبدأ آخر أساسى من المبادىء الرأسمالية.

وإذا كانت حرية السوق هو المكون الاقتصادى الاساسى للرأسمالية، فإن حرية السوق السياسية، متمثلة فى الليبرالية هو المكون السياسى لها ومعنى ذلك أنه كما أن الأساسى هو تنافس المنتجين اقتصاديا، فإن تنافس السياسين لتمثيل الشعب فى المجالس النيابية هو أساس الحياة السياسية فى ظل الرأسمالية.

وعلى عكس ذلك كله، لا تؤمن الاشتراكية بإعلان الحافز الفردى على حساب العمل الجماعى لصالح الجماهير ومن هنا فهى تقيد شديدا من مبادرات الأفراد الخاصة، من أول تأميم المشاريع وإدارتها بواسطة الدولة، إلى المصادرة الكاملة للنشاط الاقتصادى الخاص، كما هو الحال فى الاتحاد السوفيتى. وبديلا عن حرية المنافسة فى الرأسمالية فى السوق الحر، نجد التخطيط المركزى للاقتصاد فى سوق محكومة وفى مقابل الليبرالية فى الرأسمالية نجداحتكار العمل السياسى لحزب واحد أو لحزب قائد.

من هذا العرض الوجيز، يمكن القول أن كل نظام اقتصادى ينطلق أساسا من منظومة قيم اجتماعية وسياسية يكون تأثيرها على السلوك الاجتماعى

قويا وغلابا. بحيث يمكن القول أنه إذا تغير النظام الاقتصادى فلابد أن يتغير السلوك الاجتماعى. وعلى هذا فحين تم تغيير النظام الاقتصادى فى مصر، من السيطرة الاشتراكية، إلى الاحياء الرأسمالى، كان لابد أن تتغير القيم، وأن تظهر ضروب جديدة من السلوك الاجتماعى لم تكن تمارس من قبل.

ونفس النتائج، نجدها بالنسبة للثروة النفطية التى هبطت- نتيجة ظروف خارجية- على مجتمعات الخليج العربية، والتى كان اقتصادها يقوم أساسا على الرعى والزراعة والتجارة. حين هبطت الثروة النفطية، وأصبح تراكم الثروة القديمة، وظهرت قيم الاستهلاك التفاخرى، بما يصحبها من تبديد للثورة فى مشاريع مظهرية، وتغير نفسيات الأفراد تغيرات بالغة العمق.

أكثر من هذا أصبحت البلاد النفطية جذب لعشرات الألاف من المواطنين العرب، مهنيين وعمال وفلاحين كلهم هرعوا إلى حيث الثروة والأمان الاقتصادى. ولاشك أن حركة العمالة، وانتقال آلاف البشر القادمين من مجتمعات تختلف فى أعرافها وتقاليدها عن أعراف وتقاليد المجتمعات النفطية، أدى إلى عمليات اجتماعية متعددة، سواء فى المجتمعات المضيفة، أو البلاد الطاردة لعمالها وقواها البشرية.

هذا هو الموضوع الحيوى اذن يعالجه الغيطانى فى مجموعته باقتدار واضح. التأثيرات الاجتماعية والسلوكية للانفتاح الاقتصادى والثروة النفطية.

ويبدأ الغيطانى مجموعته بطريقة «تراثية» واضحة، حين يعرض لنا دوافعة من الكتابة، فى مقدمة شبيهة بما كان يطلق عليه القدماء «خطبة الكتاب»، والخطبة فى كتب التراث عادة ما كانت تعرف بالمؤلف، وتحدد منهجة فى المعالجة، ودوافعه للكتابة.

هكذا نجد الغيطانى يبدأ خطبته العصرية بعبارة تقليدية قصيرة محملة برؤية محددة للعالم، تقوم على التسليم بالمشيئة الإلاهية، التى لا يستطيع الانسان- مهما حاول- أن يكشف عن أسرارها. ما شاء الله كان! هذه هى فاتحة الخطبة وسرعان ما يوجه خطابه إلى جماهير المستقبل التى لا تدرى عنها شيئا قائلا :

« فيا أهل الوقت الذى لا نعرف من أمره شيئا ،
يا أهل أزمنه لن نبلغها ، ستقصر عنها أعمارنا ،
يا من ستسعون فى دهر خلا منا ، ومن آثارنا ،
وما يمكن أن يشير إلينا ، يامن ستسعون فى دنيا لن
نتنفس هواءها ، لن نبصر مباهجها ، ولن نعرف
ملذاتها ، يا من لم وتعرفوا ما عرفنا ، ولم تشهدوا
ما شعناه، ولم تعاينوه ما عايناه، اعلموا أن ما مرّ
بنا ثقيل، وأن ما عرفناه مضن، وماقاسيناه
صعب، مر. هذه السبعينات من زماننا الكدر
عقد انقلاب أحوال، وأمور غريبة، وبلانا ثقيله،
وتحولات شملت جلّ القوم، كذا ما تلاها ، وقد
عانيت ذلك، قاسيته، تضاعف همى، ناء وقتى بما
عرفته».

وهكذا أفصح المؤلف عن جوهر المشكلة التى سيعالجها وهى مشكلة التغير الاجتماعى العنيف، والذى انعكس على سلوكيات البشر، أو بعبارة الغيطانى نفسه، السبعينات (التى شهدت الانفتاح الاقتصادى والثروة النفطية) عقد « انقلاب أحوال وأمور غريبة.. وتحولات شملت جلّ القوم».

ويعبر عن دوافعة للكتابة، مقرر أنه يأمل تبدل الأحوال، يوتوق إلى عودة الأمور إلى أصولها، واتصال المصاب بينابيعها، والأشياء إلى طبائعها.

وهو هنا فى هذه العبارة المقتضية، يعبر عن أشواق فئات عريضة من الجماهير للزمن الماضى، وأحلامهم فى استعادة العهد الذى مرّ بهم، والذى مهما لا قوافية من مشكلات وصعاب، ولكنها فى نظرهم تهون، لهذا ما قارنوها بما يعيشون فيه الآن، بعدما انقلب المجتمع، واهتزت المعايير وصعدت إلى قمة الثراء فئات لم يكن يظن أحد من قبل أنه سيتاح لها أن تصعد هذا الصعود السريع، وخصوصا أن صعود افرادها، وكل ما حققوه من ثراء فاجر، لم يتم إلا باستخدام كل الوسائل غير المشروعة، ولم يتحقق إلا بعدما تم سحق الشرفاء والمنتجين فى غمر عملية تحول اجتماعى مشوه.

وفى نهاية «خطبة الكتاب» يحاول المؤلف أن يخفى اتجاهه النقدى ازاء التغير الاجتماعى الذى حدث وغير كافة الأحوال بادعائة الحيدة.

يقول «اعلموا أنى آثرت الحيدة، ألا تدخل فى العموم لا أجاهر إلا لزم التنوية، وغمض القصد، واستبهم الأمر».

غير أن هذه العبارة لا يمكن لها أن تدارى انحياز المؤلف الواضح، للزمن الماضى. ونقده العنيف للزمن الحاضر.

يبدأ الغيطانى المجموعة بحكاية حارس الأثر، وهو عاشور بن مهدى النعمانى، حارس قبة قلاوون وخفيرها. والحكاية ببساطة تصور توحد «عم عاشور» مع الأثر الذى يحرسة وحرصة عليه، وحمايته من عدوان الزوار، أيا كانت طبيعة هذا العدوان، كل ذلك من خلال تمسك مثالى بالقيم الخلقية الراسخة.

غير أن الرجل يسقط بعد عشرات السنين التى مارس فيها الاستقامة الخلقية، وتحول إلى «صبى» لأحد تجار العملة يمارس تغييرها خلسة مع الزوار الأجانب للأثر. فى نهاية القصة يضع المؤلف لها حاشية حيث يثير السؤال الرئيسى.

«لماذا؟ قبل عم عاشور أن يقرب على مهل من الأجانب الذين كثر ترددهم على القبة فى السنوات الأخيرة. ويقول همسا بالانجليزية.

- «تغير دولار؟».

حيرنى هذا، خاصة أن الرجل أوشك على أو يوفى المدة بعد عمر طويل آثر فيه الصرامة مما كان مبعث حكايات تبدو أحيانا غير واقعية؟

هل كان فى حاجة؟ أبداً».

هذا هو السوال الذى يطرحة الغيطانى. لماذا؟ وهو بذلك يفجر مشكلة السقوط فى وهدة الانحراف، بعد استقامة اخلاقية طويلة. ترى ما الذى يدفع اليه؟ هل هو ضغط ظروف الحياة الاقتصادية؟ غير أن هناك عديدين من غير الفقراء يندفعون إلى الانحراف. هل هو- بعد أن عمّ الفساد- محاولة لتقليد الآخرين، وخصوصا حين تشيع الممارسات المنحرفة، ولا تطالها يد القانون. هل هى مجاراة مسعورة للاثراء فى مجتمع سادته فوضى القيم، وانقلاب المعايير، وتغير طبيعة الأدوار الاجتماعية، وانخفاض قيمة التعليم والثقافة، وصعود الشرائح التى تراكمت الثروة الحرام فى أيديها، مجتمع أصبح الشخص يوزن فيه بما يملكه، لا بإنجازه المهنى، ولا بالدور الذى يقوم به لصالح المجتمع؟

كل هذه أسئلة مشروعة، غير أن الروائى المقتدر، يحاول الرد على السؤال الرئيسى الذى طرحه، من خلال سرده لحكاية الطبيب الذى صعد من أصول

فقيرة، وتجح فى مهنتة، غير أن فجأة يتحول إلى بناء عمارة، وتدريجيا ينسى مهنة الطب، ويبرع فى عقد صفقات الحديد والأسمنت، وينتهى به الحال إلى أن يخلع البدلة ويلبس جلبابا ويطلق لحيته، ويصبح من أصحاب المشاريع الكبرى، إنه تأكيد من المؤلف، على ما ألمحنا إليه منذ قليل، سقوط التقاليد المهنية، واختلاط الأدوار الاجتماعية، وسيطرة المال على مقدرات المجتمع، بعد أن أصبح هو القيمة العليا فى سلم القيم فى مجتمع الانفتاح الاقتصادى.

ويلفت النظر فى المجموعة ثلاث قصص تحك سيرة ضباط بارزين فى انجازهم العسكرى تقاعدوا، وماذا حدث لهم بعد التقاعد بعد تمهيد بعنوان «وقت ضائع» نجد هذه المجموعة الفرعية المتميزة، والتى تعد تحليلا نفسيا واجتماعيا بارعا لعالم التقاعد والمتقاعدين، ولكنه يقدمها من خلال التقابل بين عالمين متمايزين: عالم العسكرية بانضابطة الصارم، وقيمة العليا التى تبدو فى قمتها قيمة التضحية بالحياة من أجل الوطن والعالم المدنى فى حالة تفكك فى زمن الانفتاح الاقتصادى، حيث تسود مظاهر التسبب. وتكون «الفهلوة» هى الوسيلة الأساسية للتعامل فى السوق والانحراف هو الطابع العام.

هذه القصص هى: «ما جرى للمحارب الذى تقاعد» «ولماذا نظر المحارب الذى تقاعد إلى الصغيرات أثناء لعبهن». «وهذا نبأ الطوبجى» وفى ذيل القصة الأخيرة نجد حاشية.

يبدأ التمهيد للقصص الثلاث بإثارة تساؤلات حول التغير السياسى والاجتماعى، وتغير الأحوال- كما ذكرنا أكثر من مرة- هو الموضوع الرئيسى لهذه المجموعة.

ويبدأ التمهيد لقصص الضباط المعتزلين وما قابلوه من فساد فى عالم الانفتاح، حينما حاولوا أن يشغلوا بعض الوظائف المدنية، هكذا.

«.. ما خبرته، ما جريته، أن التغير لا يدرك لحظة وقوعه، انما يبدو وتتضح معالمه بعد تمامه، الجوهر الذى عشته يوما، وظننته باقيا أبدا، مفروغا منه، لا يمكن مجادلته أو نقضة، تبدل واتخذ وجهة لم تخطر على بال، ولم يتنبأ بها أحد، ما جرى فى زمنى المحدود كان شاملا، مباغتا، أورث من هم مثلى كهولة قبل الأوان...» بعد هذه الافتتاحية ينقل لنا المؤلف صفحة من خبرة الحرب، وكيف أن الموت يمكن أن يصيب الانسان فجأة، قد تكون شظية شاردة، أو تفريغ هواء قنبلة شديدة الانفجار، أو طلقة من عدو هؤلاء الذين أمضوا حياتهم كلها فى العسكرية، بكل ما يتضمنة ذلك من مخاطر، الذين تعودوا على العمل الشاق المنضبط، اذا هم- بعد التقاعد- يواجهون مباشرة عالم الفراغ. فاذا حاولوا شغله من خلال عمل منتج، اذا بهم أسرى عالم الانفتاح بسراديبه الخفية، وانحرافاته العميقة هل يستلمون للأغراء، أم يقاومون، وهل يسمح لهم- حتى- بالمقاومة؟

وفى المجموعة قصص تغطى موضوع تأثير الثروة النفطية على سلوكيات البشر. فى قضية من أروع قصص المجموعة، «وفيما يلى نبأ الخطاط الذى راج أمرة فى الغربه» نقد عنيف وساخر للنظم السلطوية فى الوطن العربى. لقد راجت بضاعة المهاجر المصرى الفقير فى المهجر، وهى كتابة اللافتات، لأنه عاش فى مجتمع يتغنى ليل ونهار بعبقرية الزعيم المفدى، والذى تتجلى عبقريته المتعددة الأوجه كل طلعة صبح، والذى تتعدد- ولاتنتهى- الاحتفالات الشعبية والمظاهرات الجماهيرية، رافعة للافتات- التى برع صاحبنا فى كتابتها! راجت بضاعة صاحبنا، ولكنه أخطأ مرة خطأ لم يتبين

هو نفسه كنهه وطبيعته، فكانت نهايته الفاجعة، فى مثل هذه المجتمعات، توضع كلمة النهاية بغتة ولا مقدمات.

وفى قصة أخرى، «وفيما يلى ماجرى للحلبى، تشريح لأحد الأمراض الاجتماعية السائدة فى بعض بلاد الوطن العربى، والتى تتعلق بالسلوك الجنسى الشاذ، صور ابتزاز المهاجرين العرب المكافحين، من قبل من يسيطرون على زمام الأمور.

ان هذه المجموعة الفرعية من القصص تصور جو المهجر وعالم الغربة والاغتراب بريشة فنان مقتدر، لاتملك بعد أن تنتهى منها، إلا أن تحس بقسوة دراما الاغتراب فى عالم تسوده أطنان من الشعارات عن المساواة بين أبناء الأمة الواحدة.

لايتسع المقام لابراز قسمات الصنعة الروائية لجمال الغيطانى فى هذه المجموعة الفريدة، والتى هى - كما قررنا منذ البداية - تبرز وصول الكاتب إلى لحظة التوازن الدقيق بين الشكل والمضمون.

ستظل هذه المجموعة من أبرز الأعمال الأدبية فى الثمانينات، التى أظهرت التحولات الكبرى فى المجتمع المصرى نتيجة الانفتاح الاقتصادى المشوه، وفى قطاع من المجتمع العربى نتيجة لفيضان الثروة النفطية، صحيح - كما بدأ الغيطانى المجموعة - بهذه العبارة الدالة، «ماشاء الله كان»، ولكن تبقى «حاشية» لو قلدنا أسلوب المؤلف تتضمن سؤالا واحدا :

ترى كيف الخروج مما نحن فيه؟

يؤكد الغيطانى بهذه المجموعة، أن الأدب العظيم، هو الذى يفجر من الأسئلة، أكثر مما يقدم من الأجوبة.

مراجع الفصل الأول :

1- Wellek. R. & Warren, A.,. Theory of litterature, penguin Books, 1966.

2- Picon, G., Introduction à une esthétique de la littéraure,

3- Willek & Warren, Ibid.

٤- أنظر مثالاً على تعليقات الصحافة الأدبية بصدد المعركة وتطوراتها :

- Piatier, J., Un Virulent Pamphlt: La "nouvelle critique" est- elle une "imposture"? in : Le Monde, 23 Octobre 1965, p. 12.

-Piatier, J La Querrelle de la "nouvelle critique" Roland Barthes repond a Raymond Picard, in : Le Monde, April 1966. p. 11.

5- Blum, M., Le théme symbolique dans le théatre de Racine- Du psychologique au divin, Paris : Nizet, 1962.

6- Picard, R., Nouvelle critique ou nouvelle imposture, pais : J. J. Pauvert, éditeur, 1956.

7- Weber, J. P., Cénese de l'oeuver poétique, Paris : Callimard, 1960.

مراجع الفصل الثانى :

١- أنظر دراسة جولدمان الهامة عن الكتابات الأولى لجورج لوكاتش :

- Glodman, L., Intriduction aux primière écrits de George Lukace, in : Temps Modernes, No. 105, aoùt 1962.

2- Goldman, L. Le dieu caché, Étude sur la vision tragique dans les pensées de pascal et dans le théatre de Racine, Paris : Gallimard, 1955.

٣- أنظر فى نشأة هذه الحركة ومبادئها :

- Hallam's intriduction to the literature of Europe in the fifteenth, sixteenthe, and seventeenth centruies, London : Wardlock & CO., Warwick House, 1881.

4- Glodman, L., pour une sociologie du roman, paris : Gallimard, 1964.

5- Lukacs, G., théorie du roman, paris, Gonthie, 1963.

٦- د. فاطمة موسى، المؤثرات الفلسفية فى قصص فيرجينيا وولف، فى كتابيها : بين أدبين، دراسات فى الأدب العربى والانجليزى، القاهرة:الأنجلو، ١٩٦٥، ص٢٣-٣٧.

7- Doubrovsky, S., Pourquoi la nouvlle critique, critique et objectivité. paris : Mercure de france, 1966.

٨- أنظر فى تقدير محاولة جولدمان :

- Chatelet, F., peut-il avoir une Sociologie du roman? in : Annales, op. Cit. 490 - 502.

مراجع الفصل الثالث :

1- Hiedegget, M., La fin de la philosophie et la tache de pensée, in : Kierkagaard vivant, Colloque organisé par l'Unesco à paris du 21 au 23 Avril 1964, paris : Gallimard, 1966, 167 - 204.

2- Rosenthal, M., Yudin, P., A Dictionery of philosophy Moscow : progress publishers, 1967, 340 - 341.

٣- راجع : - Carolone, J. C., & Filloux, J. C., la critique litté raire, paris : P. U. F. que sais- je no, 664, 1963.

4- Girard, R., Mensonge romantique et verité romanesque, Paris : Grasset, 1961.

5- Cohen, J., La théorie du roman de rené Girard, in : Annales, Economie, Sociétiés, Civilisaations, 20 année, no. 3., mai- juin, 1965, 465-475.

6- Crouzet, M., Aspects nouveau de l'analyser du romantisme, in : Annales, ibid., 476 - 489.

7- Laland, A., Vocabulaire tehnique et critique de le philosophie, 7 me édition, 1956.

٨- أنظر فى ذلك :

- Cuiviller, A., Vocabulaire philosophique, paris : Armand colin, 1956, p. 25.

مراجع الفصل الرابع :

1- Spingarn, the new criticisme, in : a collection of articles rtpublished by R. Rochdi, cairo.

2- Waston, O., Critics of literature, london : penguin Books, 1960.

3- Barthes, R., critique et verité, paris : Du seuil, 1966.

- Doubrovsky, S., pourquoila nouvelle critique, critique et objectivite, parie : Mercure de france, 1966.

- Webber. J., J., Néo- critique et paléo - critique, ou contre picard, paris : J., J., Pauvrt, éditiur, 1966.

4- Barthes, R., Le Degré zero de l'écriture, paris : Gonthier, 1965.

5- Barthes, R., Eléments de sémiologie, in : Le Degré zero de l'écriture, Ibid., 79 - 177.

6- Michaud, G., Connaissance de la littérature, L'oeuvere er ses techniques, paris : Nezet, 1957.

7- Glodman, L., Intriduction à la philosophie de kant, paris : Gallimard, 1967.

٨- د. مصطفى سويف، الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة، القاهرة دار المعارف، طبعة ثانية، ١٩٥٩.

9- Foucault, M., Les mots et les chose, paris : Gallimard, 1966.

مراجع الفصل الخامس :

1- Wellek, R. & Warren, A., theory of literature, penguin Books, 1956, p. 94.

٢- نفس المرجع، نفس الموضع.

3- Memme, A., Problémes de la sociologie de la littérature, in : Gurvitch, G., Traité de sociologie, paris : P. U. F., 1963, T. II, 299- 314.

4- Escrapit, R., Sociologie de la littérature, paris : P. U. F., 1964.

٥- أنظر عرضاً لهذه الآراء والنظريات فى : د. مصطفى سويف، العبقرية فى الفن، القاهرة : ١٩٦٠، ٩ - ٢٣.

6- Taine, H., Philosophie de l'art paris : Hachette, 1924.

٧- أنظر بهذا الصدد :

- Plékhanov, O., L'art et la vie sociale, paris : Éditions sociales, 1949.

- Lenine, V. I., Sur la littérature et l'art, paris Éditions sociales, 1957.

8- Chernyskevsky, N., C., The Aesthetic relation of art to reality, in :chernyshvesky, selected philosophical Essays, Moscow:Foreign Languages publishing House1953,281- 422.

9- Fréville, J., Plékhanov et les problemes de l'art, étude publié avec :plékhanov, L'art et la vie sociale, op. cit., 43- 88.

١٠- أنظر الترجمة الانجليزى للفصل التمهيدى لكتابه الذى ألفه بالألمانية عن علم الجمال، والذى حدد فيه منهجه :

- Lukacs, G., Introduction to a Monograph on Aesthetics, in:the New Hungartion Quarterly, vol. v., no 14, 1964, 57 - 72.

مراجع الفصل السادس :

1- Memmi, A., problémes de la sociologie de la littérature in : Gurvitch, O., traiaté de sociolgie, paris : P. U. F., 1963, T. II, 299 - 314.

2- Escrapit., R., sociologie de la littérature, paris : P. U. F., 1946.

٣- أنظر عرضاً شاملاً لأسلوب «دراسة الحالة» فى العلوم الاجتماعية : د. جمال زكى، السيد يسين، أسس البحث الأجتماعى، القاهرة : دار الفكر العربى ١٩٦٣، ص ٢٦١ - ٣٠٣.

٤- أنظر : طه حسين، الكاتب فى المجتمع الحديث، خطاب ألقى بالفرنسية فى المؤتمر الدولى للفنانين، فينيسيا عام ١٩٥٢، ونشر فى كتاب أصدرته اليونسكو عام ١٩٥٤، بعنوان «الفن فى المجتمع المعاصر»، ص ٧٢ - ٨٢.

٥- أنظر مرجعاً رئيسياً بهذا الصدد :

- peyre, H., Les Générations littéraires, tableau récapitulatif des générations, paris : Éditions contemporaines, 1948.

مراجع الفصل السابع :

1- Memmi, A., problémes de la sociologie de la littérature in : Gurvitch, O., traiaté de sociolgie, paris : P. U. F., 1964: 299 - 314.

2- Escrapit., R., sociologie de la littérature, paris : P. U. F., 1964.

٣- أنظر بهذا الصدد :

- Schucking, L. L., the sociology de la littérary taste, London : Routledge and Kegan paul, 2 ed, 1966.

3- plékhanov, O., L'art et la vie sociale, paris : Éditions sočiales, 1949, 91 - 145.

٤- أنظر :

- Lalo, C., Notions d'Esthétique, paris : P. U. F., 5 me éd., 1946, 76 - 78.

5- Goldman, L., Nouveau roman et réalite, in : Goldman, L., pour une sociologie du roman, paris : Gallimard, 1960, 183- 209.

٦- أنظر : د. فاطمة موسى، «صورة البطل فى الرواية الانجليزية الحديثة» فى كتابها : بين أدبين، دراسات فى الأدب العربى والانجليزى، القاهرة : مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٦٥، ص ٣٨ - ٤٨.

٧- أنظر :

- Leo - Lunthal, Literature, popular culture and soceity, 1961, 155 - 156.

مراجع الفصل الثامن :

١- يوسف أدريس، العيب، الكتاب الذهبى، ١٩٦٢.

٢- يوسف أدريس، الحرام، الكتاب النهبى، ١٩٥٩.

٣- أنظر د. جمال زكى، السيد يسين، أسس البحث الاجتماعى، القاهرة : دار الفكر العربى، ١٩٦٣، ص ٣٦٧.

٤- أنظر :

- Horton, P. B. & Lesli, O. R., The sociology of social problems, H. Y. : Appteton - Cevtury - Crofts, Inc., 1955.

٥- أنظر : د. نعمات فؤاد، العيب، المجلة، العدد السبعون نوفمبر ١٩٦٢، ١١٣ - ١١٦.

٦- غالى شكرى، العيب، مجلة حوار، العدد الثانى، يناير ١٩٦٣، ١١٥ - ١١٧.

٧- يطلق علماء الاجتماع على هذه الظاهرة مصطلح anomie الذى كان أول من أبتدعه عالم الاجتماع الفرنسى دور كايم، ثم ذاع استعماله بعد ذلك، ويعرِّفه «ليموت» بأنه «الإفتقار إلى مستويات خلقية للحكم على السلوك».

أنظر : - Lemert, E., socialpathology. N. Y., 1951.

مراجع الفصل التاسع :

١- أنظر : د. لطيفة الزيات، الجيل الجديد بين الرفض والإنتماء، مجلة الطليعة، عدد سبتمبر ١٩٦٩، ٧٤ - ٧٩.

٢- أنظر : د. سهير القلماوى، ظاهرة العقاد لن تتكرر، الطليعة، المرجع السابق، ص ٦٦ - ٦٩.

٣- التخطيط تحت هذه العبارة من عندنا.

٤- أنظر فى تفصيل هذه الفكرة : الفصل السادس من الكتاب.

٥- أنظر :

- Lefebvre, H., critique de la vie quotidienne, paris : Grasset, 1947, p. 7.

٦- أنظر عرضاً وافياً لهذه الأدوات فى كتابنا «أسس البحث الاجتماعى» القاهرة : دار الفكر العربى، ١٩٦٣. (بالاشتراك مع د. جمال زكى).

٧- أنظر فى تفصيل هذا الموضوع : د. جمال زكى، السيد يسين، أسس البحث الاجتماعى، المرجع السابق، ٢٣٥ - ٢٤٠.

٨- راجع بهذا الصدد : د. مصطفى سويف، مقدمة لعلم النفس الاجتماعى القاهرة، الانجلو المصرية، ٤١٥ - ٤٣٦.

٩- لطفى الخولى، جيل الثورة والتمرد : والحجرة المغلقة، الطليعة، المرجع السابق، ص ٨٠ - ٨٧.

١٠- سامى خشبة، جيلنا : النقد والحرية والمشاكلة، الطليعة، المرجع السابق ٦١ - ٦٦.

١١- سامى خشبة، نفس المرجع.

مراجع الفصل العاشر :

١- أنظر :

- Goldman, L., sciences humains et philosophie, paris : Gonthier, 2 ed, 1966, p. 19.

٢- أنظر :

- Forster, E. M., Vingt ans de littérature Anglaise fontaine, numéro spécial, (37 - 40), Aspects de la littéature Anglais de 1918 à 1949 - 13.

٣- أنظر :

- Spender, S., Quelques obervations sur la poésie Anglais enter les deuxgueves, in : Fontaine, Ibid., 21- 32.

٤- أنظر :

-Lanson, G., la méthode de l'histoire littéraire, in lanson, essais de méthide de critique et d'histoire littéraire, rassembléet presentés par Henri peyre, paris : Hechette, 1965, 31- 56.

٥- د. عبد المحسن طه بدر، تطور الرواية العربية الحديثة فى مصر (١٨٧٠ - ١٩٣٨)، القاهرة : دار المعارف، طبعة ثانية ١٩٦٨.

٦- سيد حامد النساج، تطور فن القصة القصيرة فى مصر، (١٩١٠ - ١٩٣٣)، القاهرة : دار الكاتب العربى، ١٩٦٨.

٨- أنظر بصدد هذا الموضوع :

- Myasnikov, A., Tradition and innovation, in : problems of Modern Aesthetics, Collection of Articles, Moscow : progress publishers, 1969, 187 - 213.

٩- سيد حامد النساج، مشكلات فى دراسة القصة القصيرة، الملحق الأدبى للأخبار، العدد الثانى عشر، ١٤ سبتمبر ١٩٦٩ ص ٦.

يدعو هذا الكتاب إلى تأصيل علم الاجتماع الأدبى ، وإلى استخدام مناهج هذا العلم فى دراسة الظواهر الأدبية ، طالما أن الأدب - مثله مثل كل النتاجات الانسانية الأخرى - ظاهرة اجتماعية فى المقام الأول.

ولان مايدعو إليه المؤلف كان مثار صراع حاد فى الميدان الفكرى فى أوربا ، ولا سيما فى فرنسا بين أنصار «النقد الجديد» الذين أكدوا على ضرورة علوم الانسان فى دراسة وتحليل الظواهر الأدبية ، وبين أنصار «النقد القديم» الذين تمسكوا بمفهوم تقليدى للنقد الأدبى يقف خارج اطار هذه العلوم وبمعزل عنها - لذا نجد المؤلف يستعرض ويحلل بعض أهم القضايا المثارة فى هذا المضمار مثل : « النقد الأدبى والعلوم الاجتماعية» و«النقد الأدبى والفلسفة» و «التحليل السوسيولوجى للأدب» . . الخ ، وذلك من خلال تحليل أبرز الأعمال التى أصدرها كل من لوسيان جولدمان ، رولان بارت ، ألبيرميمى ، ورينيه جيرار . . الخ.

بالاضافة إلى ذلك نجد معالجة تطبيقية للمنهج الذ ى يدعو المؤلف له ، حيث يفرد فصلا لتحليل رواية «العيب» لـ يوسف ادريس ، كما يخصص فصلاً لكل من مشكلتى : «الأداء الشباب » و«الأدب غير المنشور».

التحليل الاجتماعى للأدب

الغلاف للفنان: محمود الهندى

مكتبة مدبولى
٦ ميدان طلعت حرب القاهرة ت ٧٥٦٤٢١
MADBOULI BOOKSHOP
6 Talat Harb SQ. Tel: 756421